

Ro og rastløshet

- en analyse av Kenneth Grahames *The Wind in the Willows*

Ingela Johanne Stenvik Nøding



Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Humanistisk fakultet

Veileder: Tone Selboe

UNIVERSITETET I OSLO

November 2009

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg individet og dets søken etter frihet, tilhørighet og identitet i romanen *The Wind in the Willows* (1908) av Kenneth Grahame. Jeg gjør en tematisk lesning med utgangspunkt i dikotomien ro og rastløshet og viser hvordan bokens tre protagonister får utløp for mental og fysisk uro i et restriktivt samfunn gjennom henholdsvis diktervirksomhet og instinktiv bevegelse. Diktningen tilbyr en mulighet til opprør mot både samfunnets normsystem og den autorale fortelleren og fremmer således protagonistenes selvstendighet. Instinktet er en kombinasjon av individets indre impulser og samfunnets påvirkningskraft og leder protagonistene mot ny tilhørighet. Lest opp mot dannelsesromanen som genre består *The Wind in the Willows* av tre dannelsesprosesser som ender i tre ulike måter å forholde seg til fellesskapet på. Sammen antyder de en foreldelse, så vel som muligheten for en reetablering av genren i det 21. århundre.

Takk

Først en stor takk til Tone Selboe, professor i Allmenn litteraturvitenskap og min veileder, for uvurderlige oppmuntringer og konstruktiv kritikk. Hennes unike evne til å motivere og samtidig gi klare råd og tilbakemeldinger har vært til stor hjelp under arbeidet med oppgaven. En spesiell takk til min mann Kjetil Nøding Stenvik for trofast følge under krevende og utrolig givende universitetsår, ekstra barnepass under hektiske arbeidsperioder og utrettelig hjelp med faglig diskusjon og rådgivning. Min søster Aina Nøding fortjener dyptfølt takk for å introdusere meg først for Toad, Rat og Mole, deretter for Allmenn litteraturvitenskap og siden for å tilby kontinuerlige boklån, skriveråd og generell oppmuntring. Jeg vil også rette stor takk til min kjære venninne Agnes Banach for grundige gjennomlesninger og trofast hjelp underveis. Takk også til lesesalskamerat Audun Renolen Aasbøe for litteraturprat og teoritips, samt mine øvrige medstudenter: Marte Storbråten Ytterbøe, Anna Hatløy Matthews, Janicke Stensvaag Kaasa og Marcus Tiedemann Westbye for deres litterære inspirasjon og gode vennskap. Jeg vil også si tusen takk til sønnen min Caspian Leander N. Stenvik for glede og tålmodighet, søster Kathinka Nøding Østvik for interesse og leseinspirasjon og mine foreldre Unni E. B. Nøding og Ånen Nøding for å vekke min leselyst, for å oppmuntre min skriveglede og for alt øvrig ukuelig engasjement gjennom årene. Sist, men ikke minst: Takk til Elin Bøe for en 14-årgammel impulsjøpt gave som tross all god hjelp har kommet meg mest til nytte under oppgavens tilblivelse, nemlig Methuens illustrerte utgave av Kenneth Grahames *The Wind in the Willows*.

Innhold

Sammendrag	3
Takk	4
Innledning	7
Resepsjon og problemstillinger	11
Handling og tekstopbygging	17
1. Språk og rastløshet	25
1.1 Den støyende sanger.....	26
1.2 En dempet dikter	28
1.3 Urolig lyrikk.....	29
1.4 Tvetydig ro	32
1.5 Fiktiv ro	34
1.6 Uttalt og unevnelig uro.....	37
2. Instinkt og rastløshet	41
2.1 Instinktiv følsomhet.....	42
2.2 Wind of Change.....	43
2.3 Til the River Bank	45
2.4 Mot the Wide World.....	47
2.5 Til the Wide World.....	53
3. Dannelse og identitet.....	59

3.1	Ungdom og modenhet	60
3.2	Kapitalisme og hverdag.....	61
3.3	Tilhørighet og krise	64
3.4	Transformasjon og parodi	66
3.5	Opposisjoner for overlevelse.....	70
4.	Sammenfatning	73
4.1	En frigjort stemme – om selvstendighet.....	73
4.2	En kontinuerlig fortolkningsprosess– om tilhørighet.....	75
4.3	Rastløshet og rollespill	77
	Bibliografi	81

Innledning

He thought his happiness was complete when, as he meandered aimlessly along, suddenly he stood by the edge of a full-fed river. Never in his life had he seen a river before – this sleek, sinuous, full-bodied animal, chasing and chuckling, gripping things with a gurgle and leaving them with a laugh, to fling itself on fresh playmates that shook themselves free, and were caught and held again. All was a-shake and a-shiver – glints and gleames and sparkles, rustle and swirl, chatter and bubble. The Mole was bewitched, entranced, fascinated. By the side of the river he trotted as one trots, when very small, by the side of a man who holds one spellbound by exciting stories; and when, tired at last, he sat on the bank, while the river still chattered on to him, a babbling procession of the best stories in the world, sent from the heart of the earth to be told at last to the insatiable sea. (Grahame 1995:11–12)

Dette er et utdrag fra noen av de første sidene i *The Wind in the Willows* (heretter forkortet *TWITW*), et sitat tatt fra et sted i teksten der leseren nettopp har møtt en av verkets viktigste karakterer, Mole, og gjennom ham for første gang introduseres for romanens hovedmiljø: the River Bank. Avsnittet fungerer som en synekdoke for boken i sin helhet. Det innleder ikke bare *TWITW*s topografiske og personale verden, men komprimerer også i løpet av få linjer bokens viktigste tematikk. I denne oppgaven tar jeg for meg en roman som har en gjennomført relasjon til begrepene “ro” og “rastløshet”. Det er derfor jeg lar det som introduserer min innledning være den vandrende Moles paralyserende møte med den viltre elven.

Beskrivelsen av muldvarpens første møte med elven er altså en introduksjon til teksten på flere plan. Fremstillingen har for det første mange likhetstrekk med bokens møte med sitt publikum. Som en av tungvektene i den britiske barnelitterære kanon, har *TWITW* vært en kilde til fascinasjon siden den ble utgitt i 1908. Karakterene i dens fantasiverdenen har i likhet med the River stadig funnet nye lekekamerater, i form av både unge og eldre lesere. Voksne og barn i inn og utland har latt seg fortrylle av dens humoristiske beretning, slik Mole lar seg henvføre av elvens historier. Noen lesere “shook themselves free” i møte med voksentilværelsen eller nye barnelitterære epoker¹, men bokens stadige appell vitner om at mange likevel blir “caught and held again” av livet på, ved og bortenfor the River Bank.

¹ M. Daphne Kutzer viser til viktigheten ved å oppdatere seg som underviser på hva slags litteratur som appellerer i samtiden. Hun bruker *TWITW* som eksempel på en klassiker hun selv har satt stor pris på, men som hun mener har et svinnende publikum hos nye generasjoner (Kutzer 1981:722–723).

Elvens påvirkningskraft gjenspeiler også tekstens tematiske og formale balansegang mellom ro og uro. Slik Mole veksler mellom å følge elvens uavbrutte bevegelser og passivt iaktta den fra elvebredden, er *TWITW* en tekst som er kjent for sitt regelmessige tempobytte. I tillegg til at tematikken veksler mellom drømmen om å reise og bofasthetens idyll, er flesteparten av kapitlene annen hver handlingstette, annenhver reflekterende og beskrivende. Det er altså snakk om en polarisert pendling mellom ro og rastløshet som er mer gjennomgripende enn i en mer standard narrasjonsutvikling med mer og mindre handlingshyppige partier. Romanens regelmessige vendinger er like inkorporert i tekstens formale inndeling som i historiens forløp.

Det følger dernest naturlig at ro og rastløshet også er signifikante størrelser i skildringen av karakterene. Personenes forhold til begrepsparet gjengis både direkte og indirekte, gjennom dialog, tanke- og følelsesreferat, fortellerens synspunkter, samt det naturlige og det mer kulturelle miljøet som omgir dem. Hver av dem har sitt eget spesifikke forhold til dikotomien, samtidig som karakterene også reflekterer og kontrasterer hverandre. Jeg legger hovedvekt på Mole, Water Rat og Toad i min lesning, ettersom det er deres tre perspektiver fortelleren veksler mellom å følge gjennom romanen, samt at de forholder seg aktivt og forskjellig til tematikken jeg undersøker.

Begrepene ro og rastløshet får også forskjellige synonymer i forskjellige situasjoner i teksten. Ro og uro kan nemlig ha en underliggende valør som undergraver den åpenbare i en og samme tilstand. Utover idylliseringen av hjemlige kaminer, måltider og lavendelduftende lintøy, er for eksempel roen i *TWITW* også knyttet til paralysing, innestengthet og tvang. Ser man igjen på beskrivelsen av Mole ved elven, er det betegnende at episoden umiddelbart fremstår som en fredelig og udelt behagelig opplevelse, mens den ved nærmere øyesyn antyder et ujevnt autoritetsforhold mellom de utrettelig bevegende, pratende vannmassene og den paralyserte, “very small” og utmattede Mole. *Uroen* er heller ikke bare forheksende, vanærende, fordummende, farlig og uansvarlig. Den er også forbundet med drøm, frihet, naturlighet, atspredelse, omsorg og kreativitet. For Mole er eksempelvis the River her et rastløst “vesen” som i sin uro både sammenliknes med et lekent barn og en omsorgsfull voksen. Alt i alt er dette egenskaper ved ro og uro som likevel er mindre i øyenfallende enn dem begrepene som oftest knyttes til opp gjennom resepsjonshistorien, nemlig hjemmet og roens seier over oppbruddet eller det statiske klassesystemets kontroll over opprøret.

Peter Hunt påpeker hvordan the River flyter gjennom hele narrasjonen som et symbolsk sentrum (Hunt 1994:89). Den introduseres utførlig i første kapittel og brukes aktivt så sent som i det siste. Elven blir tidlig presentert som hele Rats verden og blir også raskt

Moles nye nabo. Toad Hall ligger ved elvebredden, og sammen med landeveien er the River bakteppet for store deler av handlingen. Det er dermed interessant for en lesning av romanen å se nærmere på hvordan elven spesielt beskrives i sitatet over. Der fremstilles den først og fremst som et driftig og snakkesalig individ. Den er ikke kun en vakker strøm av vann, men besjeles som et sosialt, kommuniserende og aktivt vesen. Elvens kjennetegn reflekterer således gjennomgående temaer i boken. Språk og bevegelse er sentrale faktorer i teksten som er satt nettopp i forbindelse med *identitet*.

Når det gjelder *språkets* rolle i verket, er det ikke bare the River som har et aktivt forhold til verbalitet. Språket, fortellingen og diktningen har generelt fremtredende roller i *TWITW*. Karakterenes språkbruk reflekterer deres individuelle forståelse av omverdenen. Språk er videre kommunikasjon, og kommunikasjonen er styrt av sosiale koder som her veileder hvem som kan omtale hva, samt hvordan referansene utføres. Grahames prosa har ved diverse anledninger blitt karakterisert som poetisk², og det er påfallende at dyrene i *TWITW* selv ikke bare bedriver historiefortelling, men også forsøk på poetisk *diktning* ved flere anledninger. Noe av denne lyrikken blir gjengitt i teksten. Det er imidlertid vel så mye omstendighetene rundt diktningen, måten den eventuelt blir fremført på og de gangene den refereres til, men *ikke* gjengis som er av tematisk betydning. Disse narrative grepene gir nemlig grunnlag for å si noe om karakterenes identitet. Protagonistenes behov for, og bruk av, et eget forum for subjektive ytringer gjenspeiler hvilke roller de som individer har i en sosial sammenheng.

Elven beskrives videre som leken og eventyrlysten med sin blanding av krumspring og målrettede strømmer mot havet. Den samme uroen og trangen til *bevegelse* gjenfinnes i tendensen til regelmessig reise, oppbrudd og grenseoverskridelse hos karakterene. Den ellers så rolige engelske fantasilandsbygden uroes av diverse ut- og innbrudd, nomader, eventyrere og en stadig håndtering av diverse farkoster. Samtidig er dette uro som til tider forpurres, forsinkes og avledes, i likhet med elvens “swirl” og lek på veien. Slik Mole fascineres av the River, er bevegelse altså en evig kilde til interesse blant dyrene også ellers i romanen og den knyttes til begrepet “instinkt”. Instinktive krefter setter karakterene i fysisk og mental bevegelse, hvorpå det de beveger seg mot og dermed også det de beveger seg bort fra antyder hvor de er, samt hvor de ønsker å være. Denne plasseringen er ikke bare geografisk, men også

² William W. Robson kaller eksempelvis kapittel syv for “a sustained poem in prose” (Robson 1981:89) mens Maureen Thum påpeker at Grahame gjennom sine landskapsskildringer “explores different aesthetic modes of perception in their relationship to one another” (Thum 1992:29).

sosial. På grunn av at protagonistene bruker instinktet til å posisjonere seg samfunnsmessig indikerer også den instinktive bevegelsen *hvem* karakterene er, så vel som hvem de *ønsker* å være.

Av alle konnotasjonene the River gir skal den for Mole først og fremst vise seg å representere en ny tilværelse i et nytt fellesskap. Slik han oppmerksomt lærer elven å kjenne på turen langs dens bredd, skal han komme til å gjennomgå en dannelsesprosess i møte med samfunnet som er tilknyttet den. Livet på the River Bank innebærer mye ny kunnskap som må erverves i og med at han må tilpasse seg et helt nytt miljø både geografisk og sosialt. Individets sosiale utvikling er en fellesnevner for alle de tre protagonistene, noe som bringer bokens genretilhørighet på bane. Jeg skal i neste kapittel gå nærmere inn på alle de nevnte temaene, så vel som hvordan jeg leser tekstens form opp mot *Bildungsromanen* som genre. Skjønt denne underformen av romanen gjerne knyttes til romanens fremvekst på 1700-tallet, har litteraturhistorikere likevel kategorisert verk helt fra klassisk gresk litteratur til vår samtid som dannelsesromaner. Når det gjelder *TWITW*, er det altså ikke bare romanens lesere som “shook themselves free”, men blir “caught and held again” av samfunnet på the River Bank. Riverbankerne selv veksler også mellom å tilknyttes og løsrives fra dette fellesskapet. Således viser the River til konflikten mellom individ og samfunn og knytter historien om dens beboere til dannelsesromanen og individets søken etter identitet.

Resepsjon og problemstillinger

I kraft av å være et verk med mange karakterer, skrevet for en uklar målgruppe i et England i samfunnsmessig endring, åpner *The Wind in the Willows* for mange tolkningsperspektiver, og mange har også blitt benyttet. Noen er imidlertid blitt mer vektlagt enn andre, alt etter hvordan litterær tilnærminingspraksis har forandret seg siden utgivelsen i 1908. Dermed er det andre egenskaper ved teksten som ble fokusert på i romanens umiddelbare samtid, enn det som har kommet av analyser og tolkninger de siste 30 årene.

Peter Hunt har skrevet en av de mest vidtfavnende og samtidig komprimerte analysene av romanen i *The Wind in the Willows. A Fragmented Arcadia* (1994). Han viser til hvordan det har vært mest forfatterfokuserte tilnærminingsmåter som har dominert tekstens tolkningshistorie. Disse har ifølge Hunt startet som anmeldelser med sterkt fokus på Grahames intensjon med boken, en tekst som bryter med de to svært suksessrike foregående utgivelsene: *The Golden Age* (1895) og *Dreamdays* (1898). I følge noen av samtidens kritikere etablerte ikke forfatteren samme klarhet rundt form og innhold i *TWITW* som i disse bøkene. *The Golden Age* og *Dreamdays* var barndomsskildringer med voksen fortellerstemme, mens man altså hadde problemer med å plassere Grahames nye utgivelse (Hunt 1994:14–15). Ankepunktene dreide seg hovedsakelig om hvorvidt Grahame hadde gått fra å henvende seg til en voksen leser til et barnepublikum, om tekstlig kvalitet var forenlig med en slik usikkerhet og hvilken betydning dette fikk for verkets eventuelle plassering i den litterære kanon. Ettersom barnelitteratur fikk økende akademisk oppmerksomhet på 1950- og 1960-tallet, kom også *TWITW* i søkelyset, i stor grad som en angivelig allusjon til Grahames eget liv (19).

Teoretikerne som eksempelvis tar for seg det romantiske eller det episke ved teksten, står altså for noen av de nyeste tilskuddene til resepsjonen. Tar man i dag et overblikk over artikler og verk publisert de siste tiårene, spanner tematikken svært bredt. Man kan lese om alt fra tekstens romantiske mystisisme og pastorale eskapisme til dens mat- og motor-beskrivelser tolket som hedonistiske allusjoner. I tillegg til den biografiske synsvinkelen og genre-“forvirringen”, er det likevel mest av alt et gjennomgående fokus på hvordan romanens historiske og geografiske kontekst speiles i tekstens oppbygning, språk og eventuelle moral. Dette ut fra at romanen enten direkte eller underforstått tar for seg hvordan

begreper som natur, nasjonalitet og hjem møter henholdsvis industrialisering, politiske endringer, samt klasse- og kjønnsmessige omrokkinger.

Av negativ respons på verket er det visse momenter som går igjen. Disse går ut på at man i teksten finner uttrykk for mannsjåvinisme (Kuznets 1988), nedlatenhet overfor arbeiderklasse (Boone 2007), sentimentalt språk og svak pastorale (Kutzer 1981:721) akkompagnert av gusten nypaganisme (Philip 1985:101). Romanen har også blitt kritisert for å være satt sammen av to uforenlige deler: én voksen beskrivelse av Moles rolige tilværelse på landet, preget av lengre poetiske og filosofiske partier, og én handlingstett, farselignende fortelling om Toads eventyrlige eskapader. Alt etter hvilken av delene de kritiske røstene har ment Grahame har (mis)lykkes med, har romanen blitt bedømt som enten en omstendelig og mislykket barnebok (Hunt 1994:17), eller en uforståelig eventuelt lavkvalitets voksenprosa (15).

Andre har derimot lovprist Grahames evne til å formidle en tematisk veksling mellom modernitet og konservatisme, utferd og hjemlig idyll, romantikk og ansvarlighet i en kompleks og tett sammenvevd tekst (Mendelson 1988:128). De ser kvaliteter i hvordan forfatteren balanserer en historie for barn med en velskrevet romans dybde som fundament (Lippman 1983:420) og hvordan boken evner å være god på tross av favorisering av det mannlige kjønn (Kuznets 1988:180). Cynthia Marshall viser for eksempel hvordan Grahame i *TWITW* fantaserer fram en verden av multikjønnete muligheter ved å behandle kjønn som en rolle framfor en stabil realitet (Marshall 1994:59). Angående dens idylliserende trekk viser Jane Darcy til hvordan romanen skildrer en fantasi, men at denne fantasien likevel er knyttet til en virkelighet, nemlig forfatterens samtid, eventuelt hans nære fortid (Darcy 1995:213). Hun mener boken er “tougher and more risky than many readings of the text suggest” (220), at den antyder: “that there are possibilities for a better life, but do[es] not ignore or underestimate the difficulties of achieving or maintaining it”, samt at lesere bør skille mellom “dårlig litteratur” og litteratur som man sent i det 20. århundre³ ikke er komfortabel med (221).

Peter Hunt gjør på sin side en lesning ut fra tvetydigheten rundt det barne- og voksenlitterære ved romanen. Han konkluderer med at den ikke fremstår som en barnebok, ettersom kun deler av den appellerer til barn, noe han mener eventuelt ville kvalifisere nærmest alle bøker til barnebøker. Likevel argumenterer han for at den har vist seg å fungere

³ Darcy skriver artikkelen sent i det 20. århundre, se referanse.

som barnelitteratur i praksis, men at det er en manipulativ tekst for så vidt som den fremmer konservativ sosial harmoni for voksne og dermed også fungerer sosialt betingende for barn. Samtidig påpeker han hvordan tematiseringen av de stadig rebelske trekkene ved karakterene og deres samtidige regressive utvikling, utfordrer en tradisjonell beskyttende, trygg og “koselig” lesning og dermed også en utvetydig tematisk og genreorientert plassering i enten den ene eller andre “leir” (Hunt 1994:111–118).

Uansett bedømmelse av dens kvaliteter eller målgruppe, er *TWITW* gjenstand for stadig gjenlesning ettersom den jevnlig kommer i nye opplag og gjenfortellinger, settes opp som teaterforestillinger, leses inn som lydbok og adapteres til film. Av de mest kjente verkene kan nevnes A. A. Milnes teaterstykke *Toad of Toad Hall* (1929) og Jan Needles *Wild Wood* (1981). I 1996 adapterte Michel Plessix historien til en grafisk roman i serien *Classics Illustrated* fra forlaget Papercutz, mens BBC utga en av de mange animerte filmversjonene i 1996, langt mer tekstnær enn Walt Disneys løst inspirerte *Ichabod and Mr. Toad* fra 1949. De siste årene har også kunnet by på *Counselling for Toads: A Psychological Adventure* (1998), en psykologisk analyseteori formidlet gjennom en oppfølgerhistorie der Toad går i terapi, samt litterært inspirerte matoppskrifter i Arabelle Boxers *The Wind in the Willows Country Cookbook* (1983).

Boken ble opprinnelig utgitt 8. oktober 1908, men av tilgjengelighetsgrunner har jeg valgt å bruke som utgangspunkt en utgave fra 1995 utgitt på romanens opprinnelige forlag, Methuen. Dette er et eksemplar fra fjerde opplag av en utgave første gang utgitt 29. oktober 1959 som inneholder Ernest Shepards kart over the River Bank, hans pennetegninger så vel som åtte helsides akvareller. Utover dette har jeg i denne oppgaven valgt å la genrekategorisering, resepsjonsanalyse og bokhistorie ligge og undersøker heller de tematiske mønstrene i teksten.

Det er momentene jeg beskriver i innledningen, *identitet, språk og bevegelse*, jeg ser nærmere på når jeg griper an tekstens forhold til ro og uro. Disse tre undertemaene tar opp i seg både roen og rastløsheten og belyser hvordan romanen kan leses som en særegen kombinasjon av motpolene. Fremstillinger av identitet, språk og bevegelse i *TWITW* er faktorer som jeg fortolkningsmessig finner naturlig å se i et samfunnsperspektiv. Dermed tolker jeg mine funn opp mot dannelsesromanen med utgangspunkt i hvordan denne genren redegjøres for av Franco Moretti.

Sarah Gilead mener barnelitteraturens klassikere finner sin styrke i en subversiv dynamikk mellom to rivaliserende plot om barnets idyll og voksenlivets selvfornektelse, og at *TWITW* er et formalt og tematisk gjennomført eksempel. Videre skriver hun: “In Grahame’s

novel, we find the narrative structure itself made metaphor for the psychocultural conflicts within the characters, the work as a whole, and perhaps the literary genre which that work exemplifies” (Gilead 1988:157). Dette er en idé som jeg utvikler ved å lese *TWITW* som dannelsesroman. Romanen behandler gjennom sitt plot, karakterskildringene og tekstens oppbygning nettopp konflikten mellom utvikling og modenhet, men *også* mellom individualitet og fellesskap. Dermed er det nærliggende å ikke bare se verket i sammenheng med barnelitteratur, men også *Bildungsromanen* som genre. Jeg slutter meg altså til de mangfoldige samfunnsbaserte tolkningene som leser the River Bank som et idyllisert konservativt samfunn, men jeg ønsker samtidig å utvide forståelsen av denne samfunnsallegorien. Ved å bruke tekstens forekomster av diktning og språkbruk, samt instinkt og bevegelse til å underbygge denne lesningen gjør jeg dessuten en tolkning ut fra tekstelementer som ikke har blitt lest i sammenheng tidligere.

Når det gjelder karakterenes diktervirksomhet isolert sett kan jeg ikke se at noen teoretikere har tatt for seg tekstens sanger systematisk, knapt nok overflatisk. Jeg ser imidlertid også på hvordan karakterenes levende fortellerpraksis og dikterutfoldelse fungerer i samspill med restriktive samtalekoder. Når det gjelder det sistnevnte nevnes disse blant annet av John David Moore. Han karakteriserer overensstemmelsen om at visse temaer ikke skal nevnes på the River Bank som “instinctual etiquette” (Moore 1990:53) og setter dermed språket i sammenheng med instinkt. Utover dette er det hovedsakelig Peter Hunt som tar for seg karakterenes dialog og språkbruk i sin artikkel “Dialogue and Dialectic. Language and Class in *The Wind in the Willows*” (1988). Han ser dette språket i forhold til makt- og klasseforhold og mener at Grahame unngår klasseforskjeller og -konfrontasjoner ved bruk av indirekte tale og ved å utelate klassesdialekt.

Også jeg knytter språkbruken i *TWITW* til instinkt og sosiale maktforhold, men med en litt annerledes vinkling enn Moore og Hunt. Jeg ser språkbruk og diktning i sammenheng med en personlig fysisk og mental uro hos karakterene og undersøker hvordan språket deres påvirkes av og påvirker det rolige samfunnslivet på the River Bank. Hvilken funksjon kan egentlig diktning generelt ha i en roman? Skaper de forskjellige språklige formene en ordnet samfunnstilværelse, eller bryter de den eventuelt opp? Hvordan forholder hver av protagonistene seg til de språklige etikettenormene, og hvilke effekter får individenes språkbruk og diktning på dem selv og deres sosiale omgang med hverandre? Gjennom å stille disse spørsmålene til teksten forsøker jeg å sette fokus på individets opplevelse av å befinne seg i et samfunn, samt hvilke muligheter det har for å uttrykke denne erfaringen.

Skjønt karakterenes diktning og språkbruk er behandlet i liten grad tidligere, er det imidlertid mange teoretikere som har tatt for seg det jeg kaller “instinktet”. De knytter “det instinktive” til forskjellige synonymer i teksten som alle henspiller på én bevegelsesfremmende kraft. William W. Robson mener dyrets instinkt i *TWITW* er en fornyelse av et gammelt litterært tema: menneskets hjemmelengsel (Robson 1981:96) og at romanens eventuelle moral er gjort tvetydig fordi “the ‘imperious demand’” går fra å være berikende for Moles person til å fremme egoisme hos Toad (101). Sarah Gilead skriver om det samme i forhold til at trekkfuglenes dyriske instinkter tillates, mens individuell respons på “nature’s urgings” blir forbudt i løpet av handlingen. Hun mener dermed at fellesskap i *TWITW* blir ensbetydende med undertrykkelse av individuelle ønsker (Gilead 188:154). Lesley Willis mener på sin side at kallet er det konstante uro-momentet som, i et ellers rolig liv, tidvis må motstås, men som likevel alltid høres (Willis 1988:110). Instinktet har altså blitt lest som en problematisk impuls av mange teoretikere.

Andre skriver derimot om en konstruktiv trang til bevegelse. Maureen Thum hevder at “the call” initierer dyrenes mentale reise til en ny bevissthetstilstand, noe som gjør at de kan se verden på nye måter uten å reise fysisk (Thum 1992:30–31). Hun vier imidlertid en egen, utfyllende fotnote til å understreke at kallet *ikke* er instinktivt eller naturlig, fordi det fører Mole inn i et radikalt *annet* miljø enn hva som er naturlig for hans egen art og fordi det i form av hjemmelengsel kun trekker ham *midlertidig* tilbake til hans opprinnelige bosted (31).

Michael Mendelson mener på sin side at Grahame kontinuerlig kontrasterer et naturlig instinkt med en ekstravagant impuls (Mendelson 1988:131), mens Moore skriver at instinktet er det som holder karakterene i kontakt med hjemmet og deres respektive plassering i den pastorale orden. Han mener dermed at klassestabilitet fremstår som naturlig på grunn av instinktet (Moore 1990:53). Instinktet blir med andre ord tillagt ulike funksjoner, men forstås også av flere som en slags tosidig impuls, hvorav den ene siden er fremstilt negativt og den andre positivt.

I denne oppgaven har jeg, som Moore, valgt å undersøke det jeg kaller “instinktet” i et sosialt perspektiv, skjønt ikke ut fra klassetilhørighet, men ut fra samfunnstilhørighet. Jeg gjør først rede for hva det egentlig er jeg kaller “instinkt”, for så å undersøke hvorvidt det er en sammenheng mellom individet, instinktet og samfunnet og hva en slik forbindelse eventuelt innebærer. Jeg ser også på hvilke samfunnsmessige mekanismer som er i bruk når rastløshet som instinkt skal valideres. Under hvilke forutsetninger er det sosialt akseptert å utvise instinktiv rastløshet, hvordan reguleres dette og hva fører rastløsheten til? På denne måten

belyser jeg hvilke samfunnsmekanismer som påvirker individet, samt individets foranderlige rolle i forhold til et fellesskap.

Jeg har allerede vist til at jeg i tredje kapittel leser *TWITW* opp mot dannelsesromanen som genre. Mange av de nyere tolkningene av romanen har fokusert på dens referanser til tekstens litterære fortid, slik som norrøne heltesagaer og kanoniserte poeter fra romantikken, så vel som på likhetstrekk med dens samtid, i form av eksempelvis senviktoriansk detaljrikdom. Jeg har imidlertid kun funnet én person som viser til dannelsesromanen i forhold til *TWITW*, nemlig Peter Hunt, og da bare i forhold til Moles utvikling. Hunt skriver om hvordan de fem første kapitlene er Moles *Bildungshistorie* (Hunt 1994:33). Han påpeker videre hvordan spesielt det første passer inn i dannelsesnarrasjonen ved at Mole der forlater sitt hjem og blir innviet i et nytt (35). Dessuten mener han bokens avslutning antyder at Mole har blitt voksen og at Toad har blitt sivilisert (45). Utover dette diskuterer han ikke handlingen opp mot denne genren.

Jeg ønsker altså ikke å lese verket som barnelitteratur i denne oppgaven. Med det mener jeg ikke å benekte at boken har barnelitterære trekk, men at jeg ikke har som prosjekt å lese boken i forhold til *genren* barnelitteratur. Jeg leser den snarere som en roman i et europeisk dannelsesperspektiv med vekt på protagonistenes søken etter identitet. Til slutt ønsker jeg å belyse hvordan begreper som “rastløshet” og “identitet” kan leses opp mot teori om det moderne individ og samfunn. Jeg forsøker å bringe forholdet mellom hjem og utreise som tradisjonell litterær dikotomi et steg videre ved å antyde hvordan romanens behandling av dette kan ha klangbunn i nyere teori om modernitet og uro. Teksten kan riktignok leses som en konservativ reaksjon på en turbulent samtid, men jeg oppfatter den også som først og fremst framsynt i måten den beskriver en ny tidsånd. Dens karaktertegninger er ulike eksempler på mental og fysisk sameksistens mellom lengsel etter fart, reise og opplevelser på den ene siden og tilflukt i trygghet, ro og passivitet på den andre. Dette er et samspill som i dagens globale samfunn igjen har fått fornyete forutsetninger for å beskrives i litteraturen.

Alt i alt gjør jeg en grundig lesning av sider ved romanen som i beste fall kun har blitt flyktig behandlet tidligere. Jeg håper slik å kunne vise alternative måter å lese boken på. Etter min mening har den nemlig også mye upløyet mark å tilby på et tematisk mer avansert og eksistensielt nivå enn hva som har blitt fokusert på tidligere. Kanskje tilhengerne av å videreføre “barnebokklassikere” som denne kan se det som en utfordring å bruke nyere litteraturvitenskapelig teori til å gi nytt liv til *The Wind in the Willows*, ikke fordi den er en såkalt klassiker, men fordi den fremdeles har noe å tilby leseren.

Handling og tekstoppbygging

The Wind in the Willows omhandler Mole, Water Rat og Toad, tre dyr med menneskeliknende levevis, som bor i et ruralt og idyllisk, britisk miljø. Mole er en huslig, forsiktig muldvarp som en dag gir seg i vei ut av sitt underjordiske hjem og blir kjent med hjemmekjære Water Rat, som bor i en hule på bredden av en elv. Gjennom Rat blir Mole kjent med den rike, morsomme, men selvopptatte Toad, som elsker fart og eventyr. Han får også kjennskap til den vennlige og rastløse oteren Otter, samt den respektable, men “folke”sky Badger. Disse vennene bedriver stort sett huslige gjøremål, diktning, matlaging og utflukter. Den trygge idyllen avbrytes likevel tidvis av mer farefulle reiser.

Den kronologiske handlingen etter møtet mellom Rat og Mole, er som følger: Rat introduserer Mole for livet ved elven og Mole blir boende hos ham. De oppsøker Rats venn Toad, som tar dem med på tur med en husvogn han har skaffet seg. Underveis ser Toad en bil for første gang og går dermed til anskaffelse av en selv. Mole drar ved en senere anledning for å besøke Badger, men går seg bort i en skog kalt the Wild Wood. Han blir funnet av Rat og sammen besøker de Badger og forteller ham at Toad har blitt besatt av å kjøre bil. De tre planlegger å snakke Toad til fornuft når våren kommer.

Otter, Mole og Rat besøker en landsby og ser gjennom vinduer inn på menneskene innenfor. Rat og Mole oppsøker også Moles gamle hjem og tilbringer en kveld der med besøk av noen musunger som går julebukk. Senere forsøker Badger, Mole og Rat å snakke Toad fra sin bilbesettelse, men mislykkes, hvorpå Toad rømmer fra husarresten hans kamerater har satt ham i, stjeler en bil og blir kastet i fengsel med en dom på 20 år. Han får imidlertid hjelp til å komme seg ut og rømmer med politiet i hælene fram til Rats hule via et tog, en husbåt, en hest, en bil og til slutt strømmen i elven.

Mens Toad har vært borte, har Rat og Mole lett etter Otters sønn, Portly, som har vært bortkommen, funnet ham på en øy og brakt ham hjem. På øya får de et syn av en Pan-liknende halvgud som spiller fløyte og som passer på oterungen. Rat får også et sammenbrudd etter et møte han har med en veifarende skipsrotte, som med sine historier forsterker Rats lengsel etter å dra ut i verden. Mole tar seg av kameraten og det hele går over.

Ved Toads hjemkomst får han vite at Toad Hall er blitt okkupert av røyskatter og mår fra the Wild Wood. Hans gjentatte forsøk på å konfrontere dem mislykkes. Dermed planlegger Badger, Rat, Mole og Toad å gjenokkupere stedet ved å angripe inntrengerne

gjennom en hemmelig underjordisk gang som fører inn i huset. De lykkes med angrepet, jager fienden på dør og byr inn til fest, der Toad viser seg som en forandret og ydmyk vert. Deretter lever vennene angivelig lykkelige dager sammen og nyter respekt av beboerne i the Wild Wood.

I min lesning av *The Wind in the Willows* tar jeg utgangspunkt i Jakob Lothes begrepsapparat for narrativ analyse (Lothe 1994). Det innebærer at jeg bruker begrepet “diskurs” om selve teksten som leses, “historie” om det narrative innholdet “løftet” ut av diskursen og ordnet kronologisk (her bruker jeg tidvis “handling” og “fortelling” som synonymmer) og “narrasjon” om måten teksten er skrevet på (Lothe 1994:14–15). Jeg har dessuten valgt å referere til fortelleren som “hun” og den implisitte forfatteren som “han”, ettersom den historiske forfatteren er en mann, mens fortelleren ikke er gitt noe spesifikt kjønn.

Grahames roman har en blanding av en allvitende og en personorientert forteller, der historien spenner over et drøyt år, fra vår til sensommer året etter. Diskursen er delt i 12 kapitler, der det første introduserer leseren for de viktigste karakterene: Mole, Water Rat og Toad, men også de gjennomgående bikarakterene Badger og Otter. Det miljømessige knutepunktet i historien presenteres også her: Water Rats hjem og the River. Selv om det tidvis refereres til hendelser som har funnet sted før den kronologiske handlingen starter, er det første kapitlet også det første som skjer i historien som helhet. Fortelleren forflytter seg både i rom og tid, samt mellom hovedkarakterene, men narrasjonen deles imidlertid i tre hovedperspektiver: Moles, Rats og Toads. Det er disse tres tankeliv leseren får innblikk i løpet av romanen, ikke Badgers eller Otters. Disse perspektivene skifter imidlertid med noe ujevne mellomrom, er fordelt ujevnt i diskursen og avløses tidvis av et mer generelt refererende perspektiv, som ikke har fokus på noen mer enn andre. Uten å gå ytterligere inn på tekstens tilblivelsesprosess, kan jeg nevne at romanen har et skiftende perspektiv fordi historien om Toad, historien om Mole, samt kapitlene “The Piper at the Gates of Dawn” og “Wayfarers All” har blitt til under ulike tidspunkter, før forfatteren satte dem sammen til én sammenhengende tekst. Viktigst for denne lesningen er det at den stadige skiftingen av perspektiv gir teksten hele tre protagonister og dermed også et utfyllende bilde av hvordan et individ kan forholde seg ulikt til samfunnet.

I første kapittel er Mole den første av karakterene som introduseres, og leseren følger ham fra hans hjem, til møtet med Rat og elven. I neste kapittel er det disse to som følges på turen de legger ut på med Toad, mens Toad blir satt igjen på Toad Hall etter hjemreisen. Deretter akkompagnerer leseren kun Mole og Rat, når de er tilbake hjemme ved elven, og får i

stedet vite om Toads handlinger gjennom Rat. I tredje kapittel starter fortelleren med å beskrive Moles ferd alene ut i the Wild Wood, men forlater ham der for å beskrive Rat, fra hans slumring i sitt hjem til han finner Mole i skogen. Videre følger vi disse to til Badgers hule, der vi i kapittel fire er tilbake til å følge Moles perspektiv, via hans besøk til sitt gamle hjem og fram til sjette kapittel, der perspektivet forflytter seg til Toad Hall. Først ved en beskrivelse av et vaktskifte mellom Badger og Rat, der Rat skal ta over våkingen over Toad under hans husarrest. Mole er ikke til stede mens fortelleren beskriver Rats møte med Toad og Rats tanker om hvorvidt han skal gå fra Toad. Idet Rat forlater Toad Hall, følges Toad fram til hans opphold i fengsel, hvorpå det påfølgende kapittel skifter perspektivet tilbake til Moles, under leteaksjonen etter Otter junior.

I kapittelet etter er vi tilbake hos Toad i fengselet og følger ham til en skog han ender opp i, etter flukten med toget. Så forflytter fortelleren fokus til for første gang kun å omfatte Rat i et helt kapittel, sett bort i fra avslutningen, der Moles perspektiv gjenopptas. De siste tre kapitlene tar for seg Toads bevegelser, både alene og i selskap med de øvrige kameratene. Alt i alt blir Moles historie, som narrasjonens første fokaliseringspunkt, toneangivende for bokens form og innhold, deretter skifter perspektivet mellom tre like viktige protagonister, før fokuset ender opp på Toad, den av karakterene som skal vise seg å få størst betydning for romanens tematikk. I denne oppgavens kapittel tre og fire går jeg nærmere inn på hvorfor jeg tolker tekstens fordeling av perspektiv slik.

Fortellerstemmen skifter altså til tider tydelig mellom de tre kameratene Mole, Rat og Toads perspektiver. Det skal likevel nevnes at hun gjengir alle de tres tanker og følelsesliv uavhengig av hvem av dem hun følger bevegelsene til. Dermed er ikke alltid perspektivet tydelig rettet mot én idet karakterene opptrer samtidig i fortellingen. Det er også visse tilfeller, som i kapittel to med husvognturen, der nærmest ingen beskrivelser av dyrenes tanker eller følelser gjengis. Likevel beskrives som regel én av protagonistenes tanker og opplevelser i større grad enn de andres, slik tilfellet er når Mole og Rat ser halvguden i et syn. Her er det i hovedsak Moles opplevelse av hendelsen som blir referert.

Fortelleren opererer med ulike grader av tidsutstrekning innenfor tekstlengden. Allerede i slutten av første kapittel forekommer et sammendrag; “This day was only the first of many similiar ones [...] as the ripening summer moved onward” (Grahame 1995:31). Narrasjonen inneholder også som nevnt ellipser, noen av dem eksplisitte, men og en del av dem implisitte, enten markert med en henvisning til en ny årstid eller med et mellomrom og en linje med stjerner. Historien begynner på vårparten, mens idet det andre kapittel starter, er det blitt sommer. Et lite stykke ut i tredje kapittel hopper fortelleren igjen fra sommer til

vinter i løpet av et avsnitt. Fra kapittel fire til kapittel fem har det trolig løpt et visst tidsrom, men et langt mindre, ettersom årstiden er den samme. Derimot åpner sjette kapittel med at det igjen er forsommer, og i samme kapittel initierer en stjernelinje at fortelleren forflytter seg i tid fra at Toad kjører i den stjalne bilen, til at han får opplest sin dom i retten (137).

Kapittel syv utspiller seg under en midtsommernatt. Det er altså gått minst en måned siden handlingen i forrige kapittel, når Rat og Mole drar på leting etter Otters sønn. Det åttende kapittelet går så tilbake til Toads første reaksjon på fengselet, før fortelleren bruker iterativ fortelling til å summere opp hans gjøremål gjennom “several weeks” (161) i løpet av et par setninger. Dermed går hun over til å beskrive Toads samtaler med fangevokterens datter som et, om ikke parallelt, så noenlunde samtidig hendelsesforløp med opplevelsene til Rat og Mole. Det spesifiseres ikke nærmere hvor mange dager som går før Toad flykter, men flukten går over to dager, mens natten mellom disse avløses av et kapittel om Rat, nemlig det niende. Her beskrives naturen som preget av sensommer, noe som indikerer at siden det neste og tiende kapittelet beskriver dagen Toad når fram til Rats hjem, har Toad tilbrakt sommeren i fengsel, mens flukten finner sted på sensommeren. Sammenflettingen av disse kapitlene skaper altså et inntrykk av at fortelleren følger de tre hovedkarakterene parallelt, mens tidsforløpet likevel er noe mer komplisert. Fra og med ellefte kapittel brytes historien kun opp av mindre ellipser av type én natt eller noen timer, før fortelleren til sist kommer med et sammendrag av Mole, Rat, Toad og Badger sine liv i de siste to avsnittene. Gjennom denne måten å fremstille tidsforløpet på får leseren opplevelsen av å følge de tre karakterenes ulike utvikling samtidig. I tillegg kommer de viktige hendelsene i disse prosessene klarere fram ved at fortelleren effektiviserer tidsgjengivelsen.

Water Rat er kilden til kunnskap om fortellingens miljø og livet ved elven. Hans funksjon er også å være bindeleddet til de andre hovedkarakterene i boken. Toad, Badger og Otter er bekjenskaper Mole stifter, gjerne på eget initiativ, men alltid gjennom Rat, siden de allerede er Rats venner. I tillegg til å få møte alle de mest sentrale karakterene i løpet av første kapittel, får vi allerede da også oppleve noen av deres personlige særtrekk. Mest påfallende i denne sammenheng er det at skillet mellom dyr og menneske er visket ut. Alder og kulturell bakgrunn blir slik utydelig sammenliknet med om protagonistene hadde vært mennesker, noe som gjør at deres personlighetstrekk og sosiale samspill seg i mellom trer tydeligere frem. Det er nettopp de uklare grensene mellom hva som er menneskelige og hva som er animalske karaktertrekk gjør at teksten egner seg spesielt til å diskutere problemer man normalt ikke forbinder med barnelitteratur.

Otter spiser insekter og svømmer under vann, for eksempel. Dette kan sies å være relatert til dyrearten han tilhører, men han er i likhet med de øvrige karakterene likevel langt mer fasettert enn så. Hans omsorgsfullhet overfor sønnen er vel så vektlagt som hans svømmeferdigheter. Toad på sin side blåser seg opp i selvtilfredshet og “hopper” både mellom sinnsstemninger, fysiske aktiviteter og interesser. Han går imidlertid fra å være en typisk “flat” karakter, til å bli “rund” til sist. Han ender angivelig opp som en mer beskjeden padde, men har allerede vist egenskaper som kløkt, selvinnsikt og forkjærlighet for sang og diktning (!), henholdsvis når han eksempelvis kjøpslår om hesten han stjeler, når han kommenterer eget skryt av Toad Hall og når han gjør en sangfremførelse på soveværelset sitt. Ingen av disse egenskapene er spesielt “paddeaktige”. Fortelleren påpeker både direkte og indirekte at dyrene lever i samsvar med sin natur, men deres kompleksitet overgår i stor grad fabelen og eventyrets stereotypisering av en dyreart og dens egenskap(er).

Likevel er deres menneskeliknende levevis trolig det mest påfallende ved disse dyrene. Karakterene lever i samhandling med både andre dyr av samme slag og vanlige mennesker, men spiser likevel kjøtt av typen menneskemat, bruker menneskeklær og menneskelige fasiliteter som stoler, senger og diverse farkoster. I tillegg til å bo i et engelsk landskap, dyrker de en britisk forkjærlighet for kaminer, spaserturer og “tea times”. Skjønt de fleste, bortsett fra Toad, bor i huler, er hjemmene deres menneskelig utstyrt og deres gjøremål og talemåte lik menneskers. Karakterenes egenskap av å være dyr er altså gitt en berikende framfor begrensende funksjon. Forfatterens valg tillater friere muligheter når det gjelder karakterenes reaksjonsmønster og handlingsrom, ettersom man kan velge å forklare dem ut fra at de likner mennesker eller at de tross alt er dyr.

Når det gjelder narrasjonen, er denne etterstilt, mens fortelleren stadig legger inn prolepser av typen: “The end was indeed nearer than even the Rat suspected” (Grahame 1995:43). I tillegg til å omfatte mye dialog og scener, er teksten ellers preget av å inneholde mange naturbeskrivelser, av og til gjennom deskriptive pauser, som når fortelleren beskriver hva Mole og Rat ser innenfor menneskenes vinduer (96–97). Omgivelsene betegnes i svært idylliske, pittoreske og ofte besjelende ordelag, og deres innvirkning på dyrene er sentral; elven “snakker” og “leker” og sensommeren fremmer uro og lengsel etter å dra sørover. Dramatiske analogier går også igjen, ettersom naturens samspill med årstidene fremstilles som skuespill på en scene (55, 118). Karakterenes miljø er altså gitt en sentral funksjon i teksten, noe jeg utdyper i mitt kapittel om instinkt og rastløshet.

Humor er også et gjennomgående virkemiddel i narrasjonen. Ofte kommer den fram i dyrenes måte å ordlegge seg på, som igjen gjerne reflekterer deres personlighet. Toads

handlinger står ofte i skarp kontrast til hans uttalelser og uttrykker slik verbal ironi: “‘Live for others!’ That’s my motto in life” (40). Hans mer bevisste humoristiske replikker blir også ofte morsomme på hans egen bekostning og fortelleren avslører slik Toads holdninger indirekte, som når fangevokterens datter forteller Toad at hennes tante er vaskekone: “‘There, there,’ said Toad graciously and affably, ‘never mind; think no more about it. *I* have several aunts who *ought* to be washerwomen”” (166). Bruken av humor er altså med på å karakterisere protagonistene, noe jeg i tredje kapittel viser er av vesentlig betydning for fortellingen om Toads utvikling.

Videre kommer fortellerens uklare forhold til tekstens diegetiske nivå til uttrykk med jevne mellomrom, blant annet ved at hun kommenterer handlingen. Hun beskriver eksempelvis Moles første sommer med Rat slik: “Such a rich chapter it had been, when one came to look back on it all!” (54), men også enkelthandlinger, som når Rat avslører at han er alene om å passe på Toad: “‘Mole,’ he added *incautiously*, ‘is going out for a run round with Badger”” (128, min utheving). Fortelleren legger på denne måten verdier i sine kommentarer til handlingen, også enda mer direkte gjennom holdningsdistanse, som når hun beskriver en av Toads egenkomponerte sanger: “There was a great deal more of the same sort, but too dreadfully conceited to be written down. These are some of the milder verses” (227).

Når karakterenes tankemønster skal gjengis, bruker fortelleren i tillegg til direkte og indirekte diskurs også ofte fri indirekte diskurs, som når Toad har flyktet fra fengselet: “Free! The word and the thought alone were worth fifty blankets” (212). Dermed kan det til tider være vanskelig å skille hva som er fortellerens og hva som er dyrenes oppfatninger, noe den tidligere siterte kommentaren vedrørende Moles første sommer med Rat, også er et eksempel på. Et av stedene i teksten hvor dette blir som tydeligst, er imidlertid i niende kapittel, hvor fortelleren starter med å beskrive Rats reaksjoner på den økende uroen blant trekkfuglene. Naturen blir sammenliknet med et hotell med både sesong- og helårgjester, og fortelleren går plutselig over til å snakke om “us” og “we fellows who remain” i en samtale med “you” og “the others”, om hvorvidt man bør reise sørover om høsten eller ikke (185). Deretter beskrives “the Rat” som vanlig igjen, utenfor hotellanalogien. Det skildres hvordan han så oppsøker mange av de rastløse dyrene og samtalene med dem gjengis i direkte diskurs, noe som gir en kontrasterende effekt til den foregående frie indirekte diskursen. Sistnevnte gir dermed inntrykk av å være en direkte kommentar fra fortelleren, ikke Rat, og dermed oppstår en felles identitet mellom forteller og Rat: De er begge fastboende.

Dette innvendige narrative perspektivet brukes også for å beskrive scenen der Mole lukter sitt gamle hjem, men med en motsatt effekt. Fortelleren bruker her ordene “we others”

for å understreke en distanse mellom egne sanselige evner og dyrets sjette sans (98). Dermed fremstår hun som noe annet enn riverbankdyrene, fortrinnsvis et menneske. Et annet sentralt trekk som tydeliggjør forskjellen mellom mennesker og riverbankerne er tekstens illustrasjoner.

Jeg skal ikke legge vekt på illustrasjonene i denne oppgaven, men nøye meg med å henvise til Cynthia Marshalls interessante artikkel “Bodies and pleasures in *The Wind in the Willows*”. Marshall påpeker at teksten har inspirert mangfoldige illustratører, skjønt Grahame selv motsatte seg at teksten skulle illustreres. Hun mener inspirasjonen nettopp ligger i at forfatteren gjennomgående unnlater å referere direkte til fysiske kjennetegn hos karakterene. Deretter beskriver hun hvordan boken dermed åpner opp for en mengde lekne representasjonsmuligheter, siden identitet ikke lenger bestemmes av kropp eller kulturelle forventninger (Marshall 1994).

Av alle dem som har latt seg inspirere er kanskje den mest kjente E. H. Shepard, samme mann som har stått for de udødelige illustrasjonene av A. A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926). I tillegg til små humoristiske pennetegninger som støtter *TWITWs* semantiske innhold, har han som nevnt i forrige kapittel laget akvareller og et tegnet kart over the River Bank. Disse underbygger tekstens egenartede blanding av karakterenes menneskelige og animalske sider ved å fremstille dyrene som noenlunde like av størrelse seg imellom, men svært små sammenliknet med eksempelvis husvognen, hester og folk. Som en tekst først publisert uten andre illustrasjoner enn én på bokens forside av Graham Robertson, er den blitt illustrert av åtte kunstnere fram til 1983, året da opphavsretten ikke lenger var gjeldende (Philip 1985:105). På tross av å være en kilde til enorm kunstnerisk kreativitet ble boken altså opprinnelig utgitt, ikke som en tekstrik billedbok, men som en illustrasjonsløs roman. Det er som sådan jeg velger å forholde meg til den i denne oppgaven.

1. Språk og rastløshet

Diskursen i *The Wind in the Willows* karakteriseres av et særtrekk som kan finnes igjen i mange andre bøker, gjerne de som er rettet mot et yngre publikum. Man trenger ikke søke lenger enn til de øvrige klassikerne fra den såkalte Golden Age, slik som A. A. Milnes *Winnie-the-Pooh* og L. Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*, for å lese en prosa som med mer eller mindre jevne mellomrom avløses av vers, dikt eller sangstrofer. I *TWITW* er det gjengitt fire sanger: én sang av Water Rat med fem strofer, én innenfor romanens verden "tradisjonell" julesang med fem strofer, samt ett festprogram og tre sanger, med henholdsvis fem, en og fire strofer, diktet av Toad. Mole "was no poet himself and didn't care who knew it", dermed er det ingen dikt i teksten av ham, på tross av hans ellers så sentrale rolle i handlingen (Grahame 1995:33).

Julesangen fremføres av noen skogmus som synger den utenfor Moles ytterdør. Den er "one of the old-time carols that their forefathers composed [...] and handed down to be sung in the miry street to lamp-lit windows at Yule-time" (111) og et av strofene lyder slik:

And then they heard the angels tell./'Who were the first to cry Nowell?/Animals
all, as it befell,/ In the stable where they did dwell!/Joy shall be theirs in the
morning!' (112)

Både sangens innhold og beskrivelsen av den, som en form for kulturarv, fremhever de tradisjonsbundne og konservative verdiene i River Bank-samfunnet. Slik kontrasterer den de øvrige diktverkene, de som Toad og Water Rat står for, både i forhold til opprinnelse og, som jeg viser i dette kapittelet, i forhold til innhold. Det forekommer ofte at de to kameratene kun beskrives som ubestemt "plystrende", "syngende" eller "nynnende" (26, 132, 134, 164), men når sangtekstene de fremfører gjengis, presiserer fortelleren at de er *selvkomponerte*. Derav beror deres forskjeller. Padden og rottens sanger er subjektive uttrykk. Dermed uttrykker de også individuelle virkelighetsoppfatninger og underbygger ikke nødvendigvis den konservatismen som julesangen representerer.

1.1 Den støyende sanger

Per Thomas Andersen sier i boken *Identitetens geografi*: “Identitet er ikke bare et sett med egenskaper og forutsetninger som livet har gitt oss, men beror også på vår egen selvfortelling” (Andersen 2006:9). Dette stemmer i aller høyeste grad når det gjelder Toad. Toads første to sanger avslutter en muntlig oppsummering av hans nylig foregående handlinger. Han ramser opp for seg selv i tur og orden det han anser som sine “bragder”, under en slags narrativ pause i fortellingen, hvorpå denne selvrosen toppes av en form for ode til ham selv. Den første beskriver hans selvinnbilt berømmelse, den andre hans nylige biltur. De fortøner seg i noe forkortet versjon slik:

“[...] Ho, ho, I am The Toad, the handsome, the popular, the successful Toad!”
He got so puffed up with conceit that he made up a song as he walked in praise
of himself [...] “The world has held great Heroes,/ As history-books have
showed;/ But never a name to go down to fame/ Compares with that of Toad!”
(Grahame 1995:226–227)

“[C]lever Toad, great Toad, *good* Toad!” Then he burst into song again, and
chanted with uplifted voice – “The motor-car went Poop-poop-poop,/ As it
raced along the road,/ Who was it steered it into a pond?/ Ingenious Mr Toad
“O, how clever I am! How clever, how clever, how very clev –” A slight noise
at a distance behind him made him turn his head and look. (233–234)

Disse første tilfellene hvor Toads sanger gjengis, følges første gang av at fortelleren kommenterer hovmodigheten i innholdet, neste gang av at Toad selv gjør det:

There was a great deal more of the same sort, but too dreadfully conceited to be
written down. These are some of the milder verses. (227)

“O my!” he gasped, as he panted along, “what an *ass* I am! What a *conceited*
and heedless ass! [...]” (234)

Hans sanger illustrerer dermed hans personlighet på tre måter: først og fremst innholdsmessig, så også ved at innholdet kommenteres *og* ikke minst gjennom handlingen, ved at han på nytt ender i uføre rett etter at han har sunget dem. De formidler at han kanskje er kløktig, men at han like fullt er såpass selvgod og impulsiv at det fører ham i trøbbel. Toads diktertrang kritiseres også av *vennene hans*. De mener den latterliggjør både ham og dem (279–280). Det medfører blant annet at de konfiskerer underholdningsprogrammet han skriver, et han har fylt med sanger og taler han selv vil dikte og underholde med under den avsluttende festen på

Toad Hall (280). Mens fortelleren kun gjør det delvis, sensurerer de ham totalt. Sangene har altså en handlingsoppsummerende, en karakteriserende og en *sosialt illustrerende* funksjon.

Fortelleren forbinder stadig Toads diktning med følelsen av å slippe seg løs (“he *burst into song again*” (233, min utheving), “Mole [...] made him tell him all his adventures [...] and Toad [...] rather *let himself go*” (263, min utheving), “*letting himself go*, with uplifted voice he sang” (281, min utheving)). Før han opptrer som en taus og beskjeden vert under festen, gjengis den tredje og siste sangen nærmest som en frihetshyllest. Slik fremstår den både med tanke på hvordan han fremfører den og hva den handler om. Før denne tredje sangen, ordner han til et amfi av stoler og bukker for et fiktivt publikum som han ser for seg for sitt indre øye. Tatt i betraktning av at kameratene nettopp har tvunget ham, både fysisk og verbalt, til å avstå fra sanger, taler og selvskryt, og med det i mente at han også sier seg enig i kravene og bedyrer sitt forandrede jeg, blir denne handlingen et klart, om enn skjult, opprør. Slik står fortellerens framstilling av the River Bank som samfunn klarere frem. De forskjellige reaksjonene på Toads dikterutfoldelse vitner om at samfunnet, så vel som fortelleren, anser hans behandling av språk som uønsket og dens konsekvenser som uheldige. Videre undergraver Toad fellesskapets autoritet ved å bryte regelen for individuell restriksjon.

Som med de øvrige refererte sangene, synger han også nå uten reelle tilhørere, mens *ønsket om oppmerksomhet* altså er like påtakelig her som ellers. Alle sangtekstene fokuserer på hans berømmelse, og underholdningsprogrammet han skriver, der han oppfører seg selv som eneste bidragsyter, underbygger det samme. Også i fengselet er stundene han minnes som lykkelige dager på Toad Hall preget av at han får oppmerksomhet for sin diktning: “[...] when the other animals were gathered round the table and Toad was at his best, singing songs, telling stories, carrying on generally. [...] He sang a little song or two, of the sort he used to sing at his dinner-parties” (164–165).

Innholdsmessig beskriver som nevnt den første sangen Toads overdrevne oppfattelse av egen berømmelse, mens den andre gjengir en nylig forekommet hendelse. Den siste er imidlertid en velkomst-ode til ham selv som både beskriver de faktiske tumultene under gjenerobringen av Toad Hall og all øvrig imponerende lyd og bærende støy han ellers *ønsker seg* i anledning sin hjemkomst (281). Dette diktet bistås ikke med noen sammenfatning i forkant eller kritisk kommentar i etterkant, men innholdsmessig er den altså en sammenblanding av de to foregåendes: både et reelt og et fiktivt handlingsresymé.

Toads diktning generelt er dermed et forum for hans *ønske* om en konkret, men noe utopisk virkelighet, i tillegg til at den tilrettelegger for en bearbeidelse av det faktiske hendelsesforløpet hos både leseren og Toad selv. Gjennom sangene får leseren slik ikke bare

et innblikk i Toads karakter, men og i hans betydning for handlingen. Han er en eventyrer, tidvis selvkritisk, tidvis utagerende og oppmerksomhetssyk, som utfordrer tekstens virkelighetsfremstilling ved å dikte den om. Toad *tøyer* altså ulike typer *grenser* ved hjelp av diktningen, både hans egne, samfunnets og tekstens (eventuelt fortellerens). Også for Rat virker diktningen slik, bare på en litt annen måte.

1.2 En dempet dikter

Water Rat fremstår som en drømmende, stillferdig poet. Han dikter enkle sanger og rim for seg selv og oppslukes såpass av geskjeften at han ikke enser verden rundt seg: “He had just composed it himself, so he was very taken up with it, and would not pay proper attention to Mole or anything else” (32). Som nevnt gjengis kun én av hans tekster i løpet av boken, nemlig en enkel og hverdagslig sang om noen ender han observerer på the River kalt “Ducks’ Ditty” (32–33). En kan lese det som nettopp en forskjell i personlighet mellom Toad og Rat at fortelleren gjengir hele tre sanger av den utadvendte Toad, mens hun nøyer seg med én av Rat for å gjenspeile hans tendens til restriksjon.

Innholdet i dette ene diktet kan tolkes som en elementær observasjon av en for øvrig gjennomgående tematikk i romanen, at hver person føler trang til å følge sine instinkter og fritt velge hvordan denne vil leve. Slik minner likevel Rats sang delvis om Toads. Dessuten er det språklig og formalt heller ikke her snakk om avansert diktning, og ved første øyekast virker dette hovedsakelig som en sang om noen ender som liker å dykke i en elv. Selv Mole, som altså karakteriseres som “no poet himself”, men en person med “a candid nature”, kritiserer diktets kvalitet (33). Badger prioriterer dessuten å tildele Mole praktiske oppgaver framfor Rat på grunnlag av at han mener Rat er “a poet” (272). Felles for Toad og Rats forhold til diktning er altså at den *karakteriserer* dem, så vel som at den *kritiseres*, både av dem selv og av andre, for i utgangspunktet å ha negativ effekt på deres egen person, samt omgivelsene.

Noe av det som skiller dem, er imidlertid *måten* de selv kritiserer eller blir kritisert for diktning og språkbruk. Selv om Toad selv fordømmer sin egen hovmodighet, veksler han ofte raskt over til å overse slike svakheter ved sin karakter. Som jeg har vist, er sangene i seg selv og hans pompøse ordbruk nemlig noe han finner stor glede i:

Mole [...] made some civil remark about Toad’s “delightful residence”. “Finest house on the whole river,” cried Toad boisterously. “Or anywhere else, for that matter,” he could not help adding. Here the Rat nudged the Mole. Unfortunately

the Toad saw him do it, and turned very red. There was a moment's painful silence. Then Toad burst out laughing. "All right, Ratty," he said. "It's only my way, you know. And it's not such a very bad house, is it? [...]". (37)

Toad har åpenbart avfunnet seg med sin egen personlighet, en personlighet som ofte kommer like mye til syne i hans språkbruk som i hans handlinger. Rat har et mer ambivalent forhold til språket og diktningen. Han svarer eksempelvis først med godt humør, deretter med plutselig indignasjon når Mole har sagt at han ikke liker sangen hans:

"Nor don't the ducks neither," replied the Rat cheerfully. "They say, 'Why can't fellows be allowed to do what they like *when* they like and *as* they like, instead of other fellows sitting on banks and watching them all the time and making remarks and poetry and things about them? What *nonsense* it all is!' That's what the ducks say." "So it is, so it is," said the Mole, with great heartiness. "No, it isn't!" cried the Rat indignantly. (33–34)

I likhet med Toad reflekterer altså Rat rundt og gjennom språket og diktet sitt, og som Toad gjør han det på en måte som gjenspeiler hans personlighet og forhold til livet for øvrig. Begge ser ut til å gi uttrykk for selvironi når det gjelder deres språklige begrensninger, men selv om begge snur like brått over i å ignorere de samme begrensningene, innebærer det imidlertid noe annet for Rat enn for Toad. Water Rat virker mer ømtålig og emosjonelt berørt av sin hang til å dikte og de eventuelle problemene dette medfører, enn det Toad gjør. Dessuten liker Rat snarere å observere og kommentere andre riverbankeres språk og levesett framfor sitt eget, han har en mer innadvendt måte å dikte og uttrykke seg på og de poetiske trekkene han tillegger dagligdagse gjøremål er langt mindre hymniske enn Toads sanger. Slik kommer ikke bare karakterenes særpreg isolert sett klarere fram gjennom diktene, men også forskjeller og likheter dem mellom.

1.3 Urolig lyrikk

Michael Mendelson påpeker at *TWITW* består av to historier: "The story of Toad-of-the-Highways is centrifugal, an outgoing, Odyssean song of the open road; the other is centripetal, a riverbank idyll of domestic, pastoral pleasure" (Mendelson 1988:127). Denne måten å lese bokens tematiske retninger på egner seg også utmerket til å beskrive karakterenes forhold til språk. Språket er for både Toad og Water Rat en sammensetning av en *sentrifugal* og en *sentripetal* kraft som fungerer motsatt kameratene imellom. For Toad er den dikteriske *formen*

vendt *utover*. Toad synger høylytt ut sine sanger, som er tre fest-tributter, og han erstatter en eventuell mangel på tilhørere med imaginære publikummere. Han lar likevel alltid *innholdet* ha sitt hovedfokus *innover*, på seg selv og sin egen betydning og vilje. Det er illustrerende at alle strofene avsluttes med en verselinje med Toads navn.

Rat på sin side lar imidlertid sitt dikteriske og språklige fokus rette seg hovedsakelig *utover*. Han lar sangen sin handle om *andres* handlingsmønstre. Han *irrettesetter* også *andres* språk og diktning framfor sitt eget, mens Toad paradoksalt nok i stedet *både* berømmer sin egen *og* sine venners taleførhet (Grahame 1995:125). Siden Rats språkfokus slik er mer korrigerende enn rosende, er det dermed også preget av et større alvor enn Toads. *Formen*, smådiktene, er videre *til eget bruk*, altså *innadvendt*. Den eneste grunnen til at leseren forstår at Rat faktisk fremfører sangen sin for Mole, er fordi kameraten kommenterer den i etterkant. De gangene Rat ellers sysler med diktning, er det også noe han *trekker seg unna andre* for å bedrive, og da også dempet og lavmælt.

Rats språklige refleksjoner er til tider så innadvendte at de nærmest har “autistiske” tendenser. For eksempel irrettesetter han Toads ordvalg, i anledning froskens uttalte ønske om “å lære” okkupantene av Toad Hall: “‘Don’t say ‘learn ’em’ Toad,’ said the Rat, greatly shocked. ‘It’s not good English [...] I *think* it ought to be ‘teach ’em’, not ‘learn ’em’”. Når Badger imidlertid forsvaret Toads grammatiske slurv, reagerer Rat slik:

“O, very well, have it your own way,” said the Rat. He was getting rather muddled about it himself, and presently he retired into a corner, where he could be heard *muttering*, “Learn ’em, teach ’em, teach ’em, learn ’em!” till the Badger told him rather sharply to leave off. (259, min utheving)

At irrettesettelsen fra Badger er til den eksentriske Toads fordel, kan muligens begrunne Rats ekstra demonstrative reaksjon. Likevel virker formen på hans messende, innesluttete svar påfallende, og da ikke bare fordi han reagerer nærmest som et barn som lukker seg inn i sin egen verden. Den taktfaste kiasmen med ordene “teach” og “learn” er også bemerkelsesverdig. Dette fordi Rat gjennom den utviser en sans for rytme som, sammen med en begeistring for rim, går igjen ellers i boken. Dette gjelder når han travelt samler sammen våpen mens han snakker med seg selv:

The Rat, on the other hand, was running round the room busily [...] saying excitedly *under his breath*, as he ran, “Here’s-a-sword-for-the-Rat, here’s-a-sword-for-the-Mole, here’s-a-sword-for-the-Toad, here’s-a-sword-for-the-Badger! Here’s-a-pistol-for-the-Rat, here’s-a-pistol-for-the-Mole, here’s-a-pistol-for-the-Toad, here’s-a-pistol-for-the-Badger!” And so on, in a regular

rhythmical way, while the four little heaps gradually grew and grew. (258, min utheving)

Det er også tilfellet når han pusler med poesi slumrende foran peisen:

Then a coal slipped, the fire crackled and sent up a spurt of flame, and he woke with a start. Remembering what he had been engaged upon, he reached down to the floor for his verses, pored over them for a minute, and then looked round for the Mole to ask him if he knew *a good rhyme* for something or other. (61, min utheving)

Rats forhold til det lyriske språket gir altså leseren et indirekte innblikk i hans tankevirksomhet. Både når han aktivt forsøker å dikte, eller når han kun snakker til seg selv, tillegger han det dagligdagse språket bestemte *poetiske føringer*, i tillegg til at han legger vekt på de grammatiske. Forkjærligheten for, og sammenblanding av, både system, kontroll og regler på den ene siden og en dikterisk utfoldelse på den andre gjenspeiler en konflikt som er større enn den som utpiller seg i Water Rats indre. Som jeg antydte i begynnelsen av dette kapittelet, er sangene spesielt og det lyriske språket generelt mer enn lek med ord og underholdende avbrekk i fortellingen. Språket og diktningen er et område der fortelleren kan beskrive sosiale strukturer. De representerer en måte å klargjøre Toad og Rats *individuelle forhold til det større sosiale nettverket* på og ved the River Bank. Det er dette forholdet som til tider preges av konflikt.

Når det gjelder Toad, ser han altså ut til både å ta lett på, akseptere og til og med nyte sine svakheter. Han unngår i det lengste å forandre dem, på tross av problemene de fører med seg og presset fra omgivelsene. Rat derimot *slites* mellom et personlig behov for egen og andres selvbeherskelse og en fascinasjon for aktiverende rytmer og svevende poesi. Han nyter også en dikterisk språkbruk, men er mer opptatt av språklige former og grenser og mer var for sine kameraters oppfatninger i dette henseendet, enn hva Toad er. Som Toad, utforsker altså Rat samfunnets og sine egne grenser via diktningen, men også han utfordrer tekstens virkelighet. Det gjør han ved å antyde sin diktning som en måte å unnsnippe *TWITWs* tekstunivers. Dette forklarer jeg nærmere i de neste kapitlene. For nå holder det å si at Rats og Toads forhold til språk alt i alt representerer to måter å forholde seg til det jeg etter hvert skal vise er en viktig tematikk i romanen for øvrig: *sammenhengen mellom språklig frihet og bevegelsesfrihet*. I dette henseendet forsøker Toad stadig å balansere livet i et konformt samfunn med avbrekk av individuell frihet, mens Rat prøver å syntetisere disse to faktorene.

1.4 Tvetydig ro

For å finne ut hvilken løsning de to karakterene ender opp med i løpet av handlingen, er det nødvendig å se nærmere på hvordan dikningen påvirker dem i det lange løp. Blir de fysisk og psykisk *roligere* eller mer *urolige* av at de lager og eventuelt fremfører lyrikk? Selv om Toad og Rats forskjellige lynne reflekteres i deres ulike preferanser for tematikk og uttrykksmåte, ser de begge ut til å søke en *emosjonell* tilfredsstillelse i diktningen. Begge har et behov for å la diktertrangen få fritt spillerom, på tross av skepsisen de møter fra sine omgivelser.

Diktningen er med andre ord et område i språket der karakterene kan få utløp for en form for indre *uro*. Det er imidlertid ikke åpenbart hvilken *langvarig effekt* denne forløsningen får på personenes sinnstilstand.

Som nevnt i innledningen til denne oppgaven balanseres tempoet i *TWITW* gjennomgående mellom ro og fart, i narrasjonen tematisk, i diskursen også formmessig. Dette har den implisitte forfatteren gjort ekstra tydelig ved at de åtte siste kapitlene er komponert nærmest annen hver handlingstette, annen hver skildrende. Denne balansen opprettholdes i den tematiske vekslingen mellom rolig idyll og besnærende uro, og dermed også i forhold til hver av “poetene” i romanen. Slik den bofaste Rat etter hvert føler trangen til å reise og den rastløse Toad ender opp betydelig beroliget på Toad Hall, er heller ikke forekomstene av *diktning* i boken entydig sedative eller opplivende.

Jeg har vist i sitatene over hvordan den ofte fornuftige og sindige Rat både kan sovne med poesien og egges til arbeid av den. Etter at han opplever sitt anfall av utferdstrang i “Wayfarers All”, men hindres i å forlate the River Bank av Mole, bruker Mole nettopp poesien som en kur for å få tilbake kameratens “gamle jeg” igjen, et begrep som for Rat innebærer bofasthet og aktivitet. Først legger Mole bort sin egen pragmatikk og tyr selv til et poetisk språk:

He talked of the reddening apples around, of the browning nuts, of jams and preserves and the distilling of cordials; till by easy stages such as these he reached midwinter, its hearty joys and its snug home life, and then he became simply lyrical. (209)

Etter å ha penset kameraten inn på det lyriske sporet, oppfordrer han Rat til å fortsette på det:

Presently the tactful Mole slipped away and returned with a pencil and a few half-sheets of paper, which he placed on the table at his friend's elbow. “It's quite a long time since you did any poetry,” he remarked, “You might have a try at it this evening, instead of – well, brooding over things so much. I've an idea that you'll feel a lot better when you've got something jotted down – if it's

only just the rhymes.” [...] [W]hen he peeped in again some time later, the Rat was absorbed and deaf to the world; alternately scribbling and sucking the top of his pencil. It is true that he sucked a good deal more than he scribbled; but it was a joy to the Mole to know that the cure had at least begun. (209–210)

Her tyr altså Mole til diktningen for å bringe tilbake Rats *vitalitet*. Rat har til nå vært preget av splittelse. Han har vært overveldet av uro, blitt fysisk tvunget til ro, har fått et sjokkanfall med skjelvinger, før han her lokkes, ved hjelp av diktning, tilbake til en slags sinnstilstand *mellom* ro og uro. Når Rat ser ut til å ha “lost all interest for the time in the things that went to make up his daily life”, ønsker Mole å få vennen tilbake til dette dagliglivet (209). Ved selv å beskrive denne hverdagen i lyriske vendinger, for så å få Rat til å gjenoppta sin gamle hobby, håper Mole på å oppnå to vesentlige ting: at Rat ser skjønnheten i livet på the River Bank og dermed forblir fastboende *og* at han lar diktningen erstatte reisen. Så lenge Rat dikter, får han uttrykt seg og dermed utløp for sin psykiske uro, hvorpå behovet for en fysisk forløsning ikke gjør seg like gjeldende. Dessuten handler det av Rats diktning som gjengis nettopp om det han ser rundt seg, noe som gjør at hans glede ved å dikte, og dermed også han selv, knyttes til hans umiddelbare omgivelser: the River Bank. Selv om Rat ellers både er i aktivitet og i ro når han dikter, viser spesielt denne episoden hvordan hans forhold til diktning representerer hans forhold til samfunnet. Mole kjenner sin venn godt. Dermed bruker han *diktningen* til å syntetisere Water Rats motstridende lengsler mot henholdsvis ro og uro.

Når den ellers så konservative og regelbundne Rat overveldes av opprør- eller utferdstrang kan han kanalisere denne psykiske og fysiske uroen inn i diktingen og dermed inn i en drømmeverden, samtidig som han forblir *i* samfunnet. Der kan han skrive om en uavhengighet som ikke passer inn på the River Bank. Sangen om endene som fritt følger sine instinkter er utopisk diktning innenfor nettopp det fellesskapet som ellers i tolkningshistorien assosieres med et idealsamfunn. At endene skal kunne opptre slik innenfor dette samfunnet uten at dette kommenteres, er en umulighet i henhold til samfunnets normsystem. Ved å påpeke dette for Mole lykkes Rat med å forsvare diktningen sin som et samfunnsbeskyttende verktøy, *samtidig* som det fungerer som en celle av uro *innenfor* samfunnet. Diktet og Rats kommentar til det kan nemlig *også* vel så godt tolkes som en idyllisering av endenes frihet og uavhengighet som en korreks av det. Denne tvetydigheten ved Rats diktning muliggjør at han kan falle varig til ro på the River Bank. Diktningen er for ham et fristed for *legal* uro innenfor samfunnets grenser.

1.5 Fiktiv ro

Hva så med den svært energiske og høylytte Toad? Er språklige utskielser mer en del av hans karakter enn et eget utløp for uro? Toad blir riktignok livlig og høyrøstet når han fremfører sine hyllester til seg selv eller forteller om sine eventyr (251–252), men beroliges like fullt av sin siste sangframførelse før den avsluttende festen på Toad Hall. Så beroliget blir han at han gjennom både utseende og bevegelser får en svært tekkelig og kontrollert framtoning:

He sang this very loud, with great unction and expression; and when he had done he sang it all over again. Then he heaved a deep sigh; a long, long, long sigh. Then he dipped his hair-brush in the water-jug, parted his hair in the middle, and plastered it down *very straight and sleek* on each side of his face; and, unlocking the door, went *quietly* down the stairs to greet his guests, who he knew must be assembling in the drawing-room. (282, mine uthevinger)

Måten han kontrollerer sitt ytre på gjennom danderingen av håret og gangen ned trappen, betegner en indre kontroll og ro, en personlig forandring som indikerer Toads angivelige nye jeg understreket i et av bokens avsluttende avsnitt: “He was indeed an altered Toad!” (283). Han går fra sterk og høylytt uttrykksfullhet til en streng midtskill, en frisyre som uttrykker hans nyervervede kontrollerte og avbalanserte sinnsstemning.

Jeg har imidlertid vist tidligere hvordan Toad fremstilles som en stadig vaklende og skiftende person, enten det gjelder humøret eller evnen til selvbeherskelse og selvinnsett på den ene siden og grenseløs realitetsfornektelse på den andre. Selv om han halvhjertet forsøker å oppnå en viss personlig balanse, er likevel forandring så godt som hans varemerke gjennom hele romanen. Det kan tre sitater fra både begynnelse, midtdel og slutt bevitne:

“O, pooh! boating!” interrupted the Toad, in great disgust. “Silly boyish amusement. I’ve given that up *long* ago. [...] No, I’ve discovered the real thing [...]”. (37)

[...] Toad, who was a soft-hearted and affectionate fellow, very easily converted – for the time being – to any point of view. (124)

He was, indeed, a very different Toad from the animal of an hour ago. (225)

Episoden med den siste sangen på soverommet er altså ikke en metafor for Toads personlige og endelige helomvending, slik den ofte har blitt tolket tidligere⁴. Den er snarere et tegn på at diktningen har en umiddelbart forløsende effekt på hans indre spenninger, slik båt-, vogn- og bilkjøringen har det.

Den dikteriske forløsningen anser han likevel ikke alltid som entydig gunstig. De to tidligere sangene har vært et resultat av hans jevnt økende stolthet. De har vært gledesutbrudd over suksessene han har hatt i å frigjøre seg fra sine forfølgere som rømling fra fengselet. Første gang omslutter sangen bevegelse både i handlingen og i teksten gjennom en kiasme: “He sang as he walked, and he walked as he sang” (227), andre gang er han i ro når han synger: “Shouting and singing songs again! Sitting still and gassing again!” (234). Begge gangene klandrer han imidlertid seg selv umiddelbart etter at han har latt sine lyriske tendenser slippe løs, første gang for at syngingen har fått ham til å bråke, andre gang for at den har fått ham til å somle. Andre gang ender han imidlertid i the River under all bebreidelsen. Der er han i ferd med å forsvinne under overflaten idet han knytter sine to hovedsynder sammen: ““O my!’ gasped poor Toad, ‘if ever I steal a motor-car again! If ever I sing another conceited song”” (235). Toad sidestiller altså her sine hovedlaster: fascinasjonen for fart og sin tendens til å synge. Hver gang han ender i trøbbel etter dikterutbruddene, bebreider han sitt overmott og knytter det henholdsvis til *syngingen* og for lite eller for mye *bevegelse*. Begge deler er utskielser som ikke passer seg verken for en godseier på the River Bank eller en fengselsfugl i the Wide World.

Disse gangene som ellers går han likevel over i å påpeke hvor *gøy* det hele har vært og er, så snart lykken smiler til ham igjen, her etter at Rat har trukket ham opp av elven:

So although, while the Rat was talking so seriously, he kept saying to himself mutinously, “But it *was* fun, though! Awful fun!” and making strange suppressed noises inside him, k-i-ck-ck-ck, and poop-p-p, and other sounds resembling stifled snorts, or the opening of soda-water bottles, yet when the Rat had quite finished, he heaved a deep sigh and said, very nicely and humbly, “Quite right, Ratty! How *sound* you always are! [...]”. (240)

Toads reaksjoner på korreks vitner om at han undertrykker sine preferanser for å tekkes sine venner og være en del av fellesskapet. I dette utdraget er tankene hans åpenbart et helt annet

⁴ For eksempel mener Roger C. Schlobin at: “[t]he fellowship of the river has the will and ability, finally, to control him after he has endured the lessons of the city and the road” (Schlobin 1999:35), mens Sarah Gilead skriver: “The banquet marks a ritual initiation of the subdued Toad into society, at a dinner ‘run on strictly conventional lines’” (Gilead 1988:156).

sted mens han lar kameraten komme med sine irttesettelser. Lydene han lager og sammenlikningen med den brusende sodaflasken viser likevel til at hans påfølgende løfte om bot og bedring er like midlertidig og overflatisk som når han lover Badger ikke å kjøre mer (125) eller å være “a very different Toad” før han synger igjen på kammerset (279). Toad kommer før eller siden til igjen å bruse over i støy og uro.

I det lange løp fører altså ikke Toads fysiske og verbale forløsninger til noen varig ro. Selv om han selv knytter uroen og diktningen til uheldige sider ved sin karakter, oppveies ulempene av gleden ved å gi seg hen til grenseløsheten. Toad finner dermed sine egne måter å fungere i kameratflokket på. Denne måten omfatter både hans *fysiske* uro, så vel som hans språklige sådanne, altså diktningen. Råkjøringen er nemlig like effektiv for Toad *uavhengig av om den er fiktiv eller reell*:

When his violent paroxysms possessed him he would arrange bed-room chairs in rude resemblance of a motor-car and would crouch on the foremost of them, bent forward and staring fixedly ahead, making uncouth and ghastly noises, till the climax was reached, when, turning a complete somersault, he would lie prostrate amidst the ruins of the chairs, apparently completely satisfied *for the moment*. (127–128, min utheving)

Slik sangene hans fritt blander fiksjon og virkelighet, opplever Toad at hans fysiske frihetstrang tilfredsstilles uavhengig av farkostens ekthet. Forhindres han fra den faktiske bevegelse i virkeligheten, skaper han et alternativt rom i *fantasien* der han kan kjøre bil. Er han ikke en populær og seleber eventyrer i virkeligheten, så gjør han seg slik i *diktningen*⁵.

De avsluttende ordene “for the moment” understreker imidlertid at det er snakk om en *midlertidig* virkelighetsflukt. For, bokstavlig “somersault” eller ikke, Toad gjør regelmessig helomvending mellom fantasi og virkelighet, psykisk og fysisk ro og uro. Denne polare vekslingens kjerne er hele veien trangen til å finne en egen identitet gjennom ulike uttrykksformer: klær, farkoster eller ord. Han prøver ut roller som underholdende forteller, beundret helt og beskjedne godseier gjennom språket, som roer, rytter og nomade gjennom bevegelsen og som kvinne, hestehandler, bilfører og vaskekone gjennom klærne. Illustratøren

⁵ Da både i sangene sine, men også når han skal gjenfortelle sine opplevelser: “The Mole was a good listener, and Toad, with no one to check his statements or to criticize in an unfriendly spirit, rather let himself go. Indeed, much that he related belonged more properly to the category of what-might-have-happened-had-I-only-thought-of-it-in-time-instead-of-ten-minutes-afterwards. Those are always the best and the raciest adventures; and why should they not be truly ours, as much as the somewhat inadequate things that really come off?” (263).

E. H. Shepard fremstiller ham dessuten i siste kapittel som jovial gentleman i kjole og hvitt med nellik i knappehullet og sigar i hånden.

Toads siste forandring etter sangfremførelsen er dermed, som teksten antyder, en tvetydig ro mer enn en endelig personlighetsforvandling: “The animals were evidently puzzled and taken aback by this unexpected attitude of his; and Toad felt, as he moved from one guest to the other, making his modest responses, that he was an object of absorbing interest to everyone” (282). Etter å ha blitt beroliget av et dikterisk utbrudd, oppdager Toad at han oppnår oppmerksomhet gjennom stillferdighet og verbal sensur, uavhengig om denne opptreden er oppriktig eller ikke. Hans tidligere beskrevne evner som skuespiller, blant annet under husarresten og under flukten fra fengselet, underbygger dermed at hans varige løsning for å bevare sin identitet som medlem av samfunnet ligger i evnen til å manipulere virkeligheten gjennom ord og roller.

Toad kan både oppleve selvbekreftelse gjennom ordet og gjennom fortieelse, men det første er en personlig selvbekreftelse, det andre en anerkjennelse fra de andre rundt ham. Når han tier, forstiller han seg både verbalt og fysisk, han legger i det hele tatt bånd på sin personlighet. Om enn lagt bånd på, er denne personligheten likevel fullt til stede. Dermed veksler han mellom en fiktiv Toad (den rolige) og den virkelige Toad (den urolige) alt etter som den sosiale tilhørigheten forekommer ham mer eller mindre nødvendig. Fiksjonen er altså et forløsende fristed for både Rat og Toad, men mens Rat rømmer inn i sin fiktive verden, bringer Toad denne fiksjonen inn i den virkelige verden.

1.6 Uttalt og unevnelig uro

Den *fysiske uroen* forsøkes altså generelt kontrollert gjennom hele romanen, samtidig med at karakterene i *TWITW* også jevnt over strever med en trang hos seg selv eller andre til å kneble *diktningen og fiksjonen*, eventuelt det som oppfattes som fiksjon. Like ofte kan det imidlertid være snakk om *benevnelsen av en uønsket virkelighet*. Den språklige sensuren på the River Bank begrenser seg med andre ord ikke til dikterisk utfoldelse, men omfatter også hverdagsspråket.

Verbalspråkets betydning for samfunnet gjør seg gjeldende ikke bare ut fra romanens tematikk sett under ett, men også fra et kronologisk synspunkt. Toads fartsfascinasjon forsøkes temmet gjennom husarrest, fengselsarrest og verbale irettesettelser. Badger og Rat romantiserer bofastheten, mens Mole nærmest ender opp som den mest domestiserte av dem alle. I det introduserende førstekapittelet er noe av det aller første han møter i the River Banks

for ham nye verden imidlertid verken farlige farkoster eller lune boliger, men *det forbudte samtaletema*. I første omgang gjelder det de, ifølge Water Rat, uberegnelige beboerne i the Wild Wood:

“They’re all right in a way – I’m very good friends with them – pass the time of day when we meet, and all that – but they break out sometimes, there’s no denying it, and then – well, you can’t really trust them, and that’s the fact.” The Mole knew well that it is quite against animal-etiquette to dwell on possible trouble ahead, or even *allude to it*; so he dropped the subject. “And beyond the Wild Wood again?” he asked: “Where it’s all blue and dim, and one sees what may be hills or perhaps they mayn’t, and something like the smoke of towns, or is it only cloud-drift?” “Beyond the Wild Wood comes the Wide World,” said the Rat. “And that’s something that doesn’t matter, either to you or me. I’ve never been there, and I’m never going, nor you either if you’ve got any sense at all. *Don’t ever refer to it again, please [...]*”. (19–20, mine uthevinger)

Ikke før har Mole tråkket i salaten gjennom å få Rat til å benevne noe illevarslende og dermed bryte en allmenn kutyme, før han gjør samme tabbe om igjen. Samtidig har både referansen til the Wild Wood og til the Wide World en funksjon for narrasjonen: De forklarer viktige situasjonsforhold og fungerer som prolepser for sentrale hendelser senere i teksten.⁶

Den forbudte uttalelse tillegges altså tidlig signifikant betydning for forståelse av romanen: Ved at den blir formulert får leseren betydelig informasjon, ved at den er forbudt tillegges informasjonen en normmessig valør. Utbrytere er ikke til å stole på, dermed er heller ikke den vide verden noen positiv størrelse, ettersom den nødvendigvis betegner et område utenfor gitte grenser. Samtidig stadfester Rat the Wide Worlds faktiske eksistens, ved å referere til den ved navn overfor Mole. Mole betviler nærmest at det finnes noe annet enn himmel og skyer bortenfor the Wild Wood, mens Rat indirekte faktisk bekrefter tilstedeværelsen av det kameraten kun antar er åser og byer. Rat *navngir* altså the Wild Wood og the Wide World, samtidig som han direkte og indirekte fraråder Mole i det hele tatt å benevne de samme stedene, samt å reise dit. Dermed forsøker han å *forhindre en fysisk uro gjennom fortielse*. Fortelleren tydeliggjør dette gjennom å la Mole knytte fortielsen til det hun kaller “animal-etiquette”, et normsystem som åpenbart har stor betydning for konversasjonsinnhold. Hun tydeliggjør slik at referanser til oppbrudd *generelt* er noe dyrene må unngå for i det hele tatt å kunne regne seg som del av det siviliserte fellesskap.

⁶ Eksempelvis viser de til Moles flukt fra røyskattene i tredje kapittel og Rats plutselige lengsel mot nye horisonter i det niende.

Det neste forbudet Mole blir seg bevisst, går nemlig ut på det samme. Han introduseres for Otter, som legger ut om Toads stadig rastløse og avbrutte beskjeftigelser med båter. Samtidig har han ikke kritisert Toad for hans bokstavelige ustabilitet, før han selv avbryter samtalen uten videre om og men og forlater selskapet til fordel for en like vaklende døgnflue:

“Did I ever tell you that good story about Toad and the lock-keeper? It happened this way. Toad...” An errant May-fly swerved unsteadily athwart the current in the intoxicated fashion affected by young bloods of May-flies seeing life. A swirl of water and a “cloop!” and the May-fly was visible no more. Neither was the Otter. The Mole looked down. The voice was still in his ears, but the turf whereon he had sprawled was clearly vacant. Not an otter to be seen, as far as the distant horizon. But again there was a streak of bubbles on the surface of the river. The Rat hummed a tune, and the Mole recollected that *animal-etiquette* forbade *any sort of comment* on the sudden disappearance of one’s friends at any moment, for any reason or no reason whatever. (25–26, mine uthevinger)

Igjen er referansen til oppbrudd og avreise forbudt av fellesskapets uskrevne lover. Samtidig er dette et tvetydig tilfelle, ettersom *kritikken av* og dermed referansen til Toads åpenbare omskiftelighet blir akseptert.

Otter avbryter altså sin historie om Toads gjøremål. Vi får dermed ikke vite om han er på vei til å berette om nok en besettelse som Toad forlot til fordel for en ny, men det er ikke usannsynlig, ettersom det er det samtalen har omhandlet fram til dette tidspunktet. Otter avbryter dermed sin egen henvisning til Toads rastløshet *ved å utvise uro selv*. Til og med målet for hans avbrudd er ustabil: døgnfluen. Som et insekt med relativt kort levetid, flyr den beruset av livet i sikksakk, på tvers av den jevne strømmen i elven. Dermed fungerer dens komprimerte liv, knappe ustabile opptreden og kjappe endelikt som en prolepse på hva som skal skje med alle øvrige forsøk på å vingle på tvers av en stødig handlingsretning, eksempelvis for Mole, Rat og Toad. Selv om Otters oppbrudd dermed på flere måter er sterkt preget av nettopp “bruddet”, er det like fullt unevnelig. En distinksjon er dermed etablert mellom en uro basert på fascinasjon for frihet og vitalitet og en uro basert på *trangen til å forhindre uro*. Det første kan benevnes *så lenge det kritiseres*, det siste må forties.

Diktning er et utløp for uro i *TWITW*. Derfor skaper det midlertidig ro hos karakterene, men da “ro” som i “*tilfredshet*”. Det kan likevel bety at de blir fysisk oppildnet av det, så vel som beroliget. Det er imidlertid den *fysiske* roen samfunnet oppfordrer til, ikke den *mentale* ro eller opplevelse av tilfredshet. Dermed sikrer to språkfunksjoner opprettholdelsen av et samfunn som kjennetegnes av sin rolige atmosfære: diktningen og den muntlige språknormen

“animal-etiquette”. “Animal-etiquette” fortier og undertrykker dermed ethvert ønske om oppbrudd fra the River Bank. Diktningen er imidlertid en mer uberegnelig samfunnspilar enn språknormen som er restriktiv i seg selv. Ettersom diktningen *erstatte*r fysisk uro, må den holdes i tømme hva gjelder innhold og framførelse. Samfunnet aksepterer den så lenge den fungerer tilfredsstillende for den mentale uroen og dermed også den fysiske. Formidler den noe annet enn ro og selvbeherskelse, må den imidlertid kritiseres. Siden denne janus-aktige diktningen likevel aksepteres i samfunnet, representerer den en stadig *mulighet* for fysisk opprør.

2. Instinkt og rastløshet

Jeg har vist til en noe uåndgripelig uro i forrige kapittel. Karakterene føler en emosjonell rastløshet som får dem til å teste ulike grenser for utfoldelse. Denne uroen gjør at Toad og Rat søker seg mot en frihet og uavhengighet som de ikke kan oppnå fullt ut innenfor sitt samfunn på the River Bank. Diktning og fiksjon er likevel midler de kan bruke til å bøyte på rastløsheten uten å miste sin plass i det gamle fellesskapet. Likevel er uroen i *The Wind in the Willows* mer enn en lengsel mot frihet og uavhengighet.

Uro knyttes nemlig også til begrepet “instinkt” i denne romanen, noe som utdyper dens funksjon. Som instinkt får uroen i utgangspunktet mange betydninger. Toad er “fulfilling his instincts” når han stjeler biler (Grahame 1995:137), jeg har vist at Otter avbryter en samtale til fordel for fangsten av en døgnflue (25–26), Rats reisefeber knyttes til trekkfuglenes årlige sydentur (184) og Mole følger sin akutte hjemmelengsel ved hjelp av “an animals intercommunications with his surroundings” (97). Det kan med andre ord se ut til at det er en bred forståelse av begrepet “instinkt” det er snakk om.

Fortelleren bruker imidlertid bare tidvis begrepet direkte. Først og fremst beskriver hun innfall av lengsler og rastløshet i termer som gjør at de virker *instinctive*. For eksempel vektlegger hun til tider det dyriske ved uroen; dyrets instinkt er både dens såkalte sjette sans (Mole kan kjenne på seg at han er i nærheten av hjemmet sitt) og dets mer fysiske drifter (Otter gir etter for fangstbehovet sitt). Ved andre tilfeller virker det jeg velger å kalle “instinkt” mer som en individuell og lystbasert drivkraft (Toads fartsutskeielser er mer psykologisk betingete, enn “naturlige” for en padde). Som drift presenteres dessuten instinkt som naturlig og unaturlig alt etter hvem det er som følger det (Otters tilbøyelighet til å jakte aksepteres, røyskattenes ikke). Dyrenes menneskeliknende trekk gjør altså at de både til tider tillegges en menneskelig, eventuelt moden, evne til å kontrollere sine instinkter, mens de andre ganger føres tilsynelatende viljeløst av disse driftene.

Uansett er instinkt i *TWITW* først og fremst beskrevet som driften mot eller trangen til *bevegelse* hos karakterene, enten bevegelsen er å følge en fornemmelse, jakte eller kjøre bil. Før jeg går nærmere inn på det, skal jeg imidlertid utdype noen av de nevnte trekkene ved instinkt ytterligere, for å gjøre det klarere hva slags instinkt vi har med å gjøre.

2.1 Instinktiv følsomhet

Det blir nødvendig å forklare instinktets opprinnelse for å forstå dets funksjon. Fortelleren etablerer indirekte ved et tilfelle i teksten nettopp en slags kilde til “rastløshetsinstinktet”. Hun vektlegger sterkt drivkraftens *naturlige* trekk, “naturlig” da som i det å være knyttet til *naturen*. Når Mole slås av den uforklarlige, umiddelbare kontakten med sitt gamle hjem, er denne forbindelsen først og fremst et resultat av en egenskap han har i kraft av å være et dyr. Han kan kjenne på seg at hjemmet er like i nærheten på grunn av sitt naturlig dyriske instinkt. Sitatet mer utfyllende gjengitt lyder slik:

We others, who have long lost the more subtle of the physical senses, have not even proper terms to express an animal's intercommunications with his surroundings, living or otherwise, and have only the words “smell”, for instance, to include the whole range of delicate thrills which murmur in the nose of the animal night and day, summoning, warning, inciting, repelling. (98–99)

Fortelleren betegner altså instinktet som en del av dyrets fysiske sanseapparat, en del “we others”, altså mennesket, ikke lenger er i besittelse av. Det originale fellesskapet mellom menneske og dyr ligger dermed til grunn når instinktet skal forklares. Derfor er også det “naturlige”, det urtidige og evolusjonen bakgrunnen for instinktets virkeområde. Instinktet er en *følsomhet* som forutsetter et liv i samspill med naturen, et liv mennesket har forflyttet seg bort fra gjennom sin kulturelle og urbane utvikling, men et liv som dyret fremdeles lever.

Ironisk nok er dyrene i *TWITW* såpass menneskeliknende at skillet blir noe rigid. Karakterene lever i samspill med sine naturlige elementer og miljøer, Water Rat, Otter og Toad bor for eksempel ved elven, Badger og Mole under jorden. Samtidig har karakterene uproblematisk omgang med menneskelige artefakter som hus, biler, båter, møbler og dagligvarer. Den menneskelige kulturen og menneskesamfunnet har altså gjort sitt inntog i dyrenes verden; karakterene lever både i et naturens miljø og i et ruralt bygdesamfunn. Denne blandingen viser at dyrets følsomhet ikke kun er virksomt overfor dets naturlige habitat. Dets *sosiale fellesskap* påvirker også instinktet vesentlig, og da utover hva som nødvendigvis ville vært naturlig for et flokkdyr, ettersom dette fellesskapet også omfatter et menneskeliknende samfunn.

Fortelleren påpeker altså at instinktet innebærer dyrets egenartede evne til “intercommunications” med sine omgivelser, en evne som gir det et fortrinn framfor mennesket. Menneskets språk kan ikke en gang betegne denne kommunikasjonsevnen de selv

mangler, men må nøye seg med ufullstendige ord som “lukt” for å nærme seg en definisjon. Instinktet i dette sitatet er altså *et medium* for påvirkning utenfra. Instinktet formidler en følelse og bidrar slik til et emosjonelt fellesskap, både mellom dyrene som kjenner instinktet og mellom dyrene og deres omgivelser. Antropomorfiseringen av dyrene muliggjør opptegnelsen av en menneskeliknende samfunnsstruktur ved the River Bank og åpner dermed opp for analogier til den virkelige verden. I dette tilfellet tematiserer den implisitte forfatteren samfunnets *uuttalte* påvirkningsevne på individet, ved at karakterene som dyr besitter denne ekstra kontaktkanalen til deres sosiale miljø.

Med andre ord fungerer instinktet både som et synonym for en personlig drivkraft og som en varhet for sosiale forhold. Slik kan det også fremme både individuell og samfunnsmessig endring. En individuell respons på instinktet vil føre til en personlig forflytning, men også en forflytning i forhold til et samfunn siden individene og deres aktiviteter er knyttet så uløselig til en sosial sammenheng.

2.2 Wind of Change

Instinktet kan altså påvirke på forskjellige måter og ifølge den siterte beskrivelsen både oppleves som et kall, en befaling, en framprovosering, en advarsel, en initiering og en oppfordring. Det kan dermed lede dyret til aksjon, om det så er snakk om å forflytte seg mot eller bort fra noe. For karakterene i *TWITW* er det ikke spørsmål om enten eller, men både og.

Moles første utferd og romanen for øvrig åpner slik: “Spring was moving in the air above and in the earth below and around him, penetrating even his dark and lowly little house with its spirit of divine *discontent* and *longing*”. Mole klarer ikke å ta seg til noe fornuftig, slik som vårrengjøringen han er i gang med, så han forlater hulen sin: “Something up above was *calling* him imperiously, and he made for the steep little tunnel” (9, mine uthevinger). Åpningssekvensen i kapittelet “Wayfarers All” er en klar parallell: “The Water Rat was *restless*, and he did not exactly know why [...] there was a feeling in the air of *change* and *departure*”. Rat blir oppmerksom på trekkfuglenes oppbrudd “obedient to the peremptory *call*” og føler selv at: “[i]t was difficult to settle down to anything seriously with all this flitting going on. Leaving the water-side [...] he wandered country-wards” (184–185, mine uthevinger).

Fortelleren har valgt både identiske ord og synonymer i hvert av tilfellene, ord som åpenbart knytter disse to hendelsene sammen og dermed oppfordrer til sammenlikning. Først og fremst er instinktet fremtredende i ord som “discontent”, “longing”, “restless”, “change”

og “departure”. Uroen er en følelse i luften, et trekk ved årstidene vår og sensommer og en side ved naturen som påkaller dyrene. “Call” er et ord som brukes flittig. Det gjelder både i disse tekstutdragene og i sitatet der Mole vender tilbake til sitt gamle hjem, men også i romanen som helhet (151, 206, 207). “Kallet” er ikke bare en oppfordring til aktivitet, eller noe som lokker dyrene til seg. Her er det også en appell til å forlate “fornuftige” gjøremål. Forpliktelse og nytte er nettopp to dyder som er viktige i River Bank-samfunnet og som dermed konnoterer det etablerte og hjemmet. Det er altså snakk om en flukt *bort* fra egen fast tilhørighet og *mot* noe nytt⁷.

Alt i alt fortøner instinktet seg temmelig likt så langt for Mole og Rat. Det er både en mottagelighet for påkallelse utenfra og et personlig behov for miljøforandring. Dessuten ligger instinktet til grunn for at de beveger seg fysisk bort fra hjemmene sine. Slik Mole etter oppbruddet rusler rundt og observerer vårens aktiviserende effekt på andre dyr, spaserer Rat inn i hveteåkeren og besiktiger sensommerens virkning på naturen: mus og fugler som forbereder seg på en kaldere årstid. Både de bofaste dyrene, Rat og Mole, så vel som de mer nomadiske, musene (innenfor samfunnet) og trekkfuglene (ut og inn av samfunnet), kjenner instinktivt på kroppen at omgivelsene er i naturlig forandring. Også Toad påvirkes av instinktet på samme måte.

Toad kjenner også sterk drivkraft bort fra hjemmet og mot noe annet. Han flykter dessuten fra kameratenes formaninger om mer fornuftige gjøremål og mot stadig nye beskjeftigelser. Også han er svært var for omgivelsenes impulser, da i form av moter når det gjelder klær så vel som kjøretøy (120–121), men i egenskap av å være en handlingens person lar han instinktet føre ham både lengre og raskere bort fra hjemmet enn det Mole og Rat gjør. For ham er bilens “poop-poop” kallet som forstørrer ønsket om miljøforandring (47, 134). Han viser utpreget “discontent” for hvert fartøy han legger vrak på (“O, pooh! boating!” [...]) “Silly boyish amusement” (37), “Horrid little carts – common carts” (49)), før han priser opplevelsen av “change” og “departure” som følger med det nye. Her representeres “det nye” av henholdsvis husvogn og bil:

Here to-day, up and off to somewhere else to-morrow! Travel, change, interest, excitement! The whole world before you, and a horizon that’s always changing!
(38–39)

⁷ Jack Londons *The Call of the Wild* ble utgitt for første gang i 1903, altså fem år før *TWITW*. Med en handling som skildrer et domestisert dyrs oppvåkne instinkter og utferdstrang, er det fristende å tenke seg denne klassikeren som en inspirasjonskilde for Grahame.

Here to-day – in next week to-morrow! Villages skipped, towns and cities jumped – always somebody else’s horizon! (48)

Toads opplevelser av instinktet likner altså Mole og Rats. Likevel, mens Mole og Rats instinkt beskrives med identiske ord, lar fortelleren Toads egne uttalelser om drivkraften likne *hverandre* i tillegg til kameratenes. Fortelleren tydeliggjør altså med dette tekstlige grepet at Toads instinkt består mer av en personlig drivkraft enn av omgivelsenes påkallelse. Hans instinkt er mest av alt hans gjentakende personlige hang til endring og bevegelse. Dermed er hans instinktive utfoldelse ikke like sammenlignbar med kameratenes, som det Rat og Moles instinkter er seg imellom.

Uansett hvilke krefter som dominerer deres instinktive opplevelser, trekkes imidlertid alle tre personene mot det samme. Det instinktive ved disse dyrenes uro understreker nemlig at de ikke bare kjenner trang til selvstendighet innenfor sitt gamle fellesskap, men også at de *ønsker innpass i et nytt*. Jeg skal dermed vise hvorledes instinktet fører hver av kameratene mot et slikt nytt samfunn. Den bevegelsen forløper nemlig ulikt alt etter hvorvidt det hovedsakelig er indre eller ytre krefter som påvirker instinktet deres.

2.3 Til the River Bank

Når det gjelder Moles instinkt, har jeg vist hvorledes det fremstår som et kall fra omverdenen som får ham til å forlate hulen sin. Det gjør ham videre så yr og målrettet i sin vandring at han uten å nøle avfeier enhver hindring:

“Hold up!” said an old rabbit at the gap. “Sixpence for the privilege of passing by the private road!” He was bowled over in an instant by the impatient and contemptuous Mole, who trotted along the side of the hedge chaffing the other rabbits as they peeped hurriedly from their holes to see what the row was about. “Onion-sauce! Onion-sauce!” he remarked jeeringly, and was gone before they could think of a thoroughly satisfactory reply. (11)

Moles utferd er altså resultatet av en personlig drivkraft i tillegg, men instinktet leder ham likevel raskt til et ytre miljø som igjen påvirker ham betydelig, nærmest til viljeløshet:

Never in his life had he seen a river before [...] The Mole was *bewitched, entranced*, fascinated. By the side of the river he trotted as one trots, when very small, by the side of a man who holds one *spellbound* by exciting stories; and when, tired at last, he sat on the bank, while the river still chattered on to him [...]. (12, mine uthevinger)

Fortelleren beskriver altså Moles utferd som delvis selvinitiert, samtidig som hun bruker instinktet til å legge vekt på hans mottakelighet for det naturlige miljøets påvirkningskraft.

Instinktet fører ham først og fremst til the River, stedet som fra første stund aktivt trekker ham til seg i en slik grad at han aldri skal komme til å ønske å forlate verken det eller samfunnet rundt det. Elven er en del av hans naturlige miljø, samtidig som den symboliserer et sosialt miljø, gjennom besjeling og i kraft av å være stedet riverbanksamfunnet er bygget opp rundt. Dermed er Moles instinkt i stor grad en varhet for påkallelse både fra hans naturlige og fra hans sosiale omgivelser. Både Toad, Rat og Mole opplever at instinktet setter dem i en slags bevegelsestranse, der de beveger seg som i en drøm mot et nytt fellesskap, og for Mole er mye av instinktets opprinnelse også dets mål. Gjennom instinktet søker samfunnet Mole og Mole samfunnet.

Fortelleren understreker at miljøet som instinktet kan sette dyrene i kontakt med kan være både “living or otherwise”, noe som dermed inkluderer både elven og Moles gamle hjem i tillegg til andre dyr og naturen for øvrig (99). Dermed er det ikke bare når han lokkes ut av sitt hjem at Mole lokkes av tinglige figurer, men også når han lokkes tilbake til det. Når han har bodd på the River Bank en lengre tid, slås han som nevnt av en emosjonell kontakt med sitt tidligere hjem og ender dernest opp med å oppsøke det. Dermed får han også etablert et endelig forhold til sin tilhørighet.

Det gamle hjemmet fremstilles i likhet med elven som en egen person som Mole kan kommunisere med, her besjelet med egne følelser og ønsker:

And now it was sending its scouts and its messengers to capture him and bring him in [...] And the home had been happy with him, too, evidently, and was missing him, and wanted him back, and was telling him so, through his nose, sorrowfully, reproachfully, but with no bitterness or anger; only with plaintive reminder that it was there, and wanted him. (99–100)

Også Moles hjem er slik både en del av hans naturlige og hans sosiale miljø. Det er både en praktisk og vanlig innretning og en “person” han har et emosjonelt forhold til. Teksten understreker også at hjemmet som “person” aktivt kommuniserer til sin husherre via instinktet. I tillegg til “messengers”, gjøres det gjennom følgende ord: “It was one of these mysterious fairy *calls* from out the void that suddenly reached Mole in the darkness” og “He stopped dead in his tracks, his nose searching hither and thither in its efforts to recapture the fine filament, *the telegraphic current*, that had so strongly moved him” (99, mine uthevinger).

Når Mole får fulgt sitt instinkt og oppsøkt sitt gamle hjem, får han muligheten til å gjenoppleve gledene fra sitt “tidligere liv”, samtidig som han stadfester oppholdet som

midlertidig. Besøket får Mole til å innse at han vil vende tilbake til det samfunnet han nå er blitt en del av ved elven:

He did not at all want to abandon the new life and its splendid spaces, to turn his back on sun and air and all they offered him and creep home and stay there; the upper world was all too strong, it *called* to him still, even down there, and he knew he must return to the larger stage. But it was good to think he had this to come back to, this place which was all his own, these things which were so glad to see him again and could always be counted upon for the same simple welcome. (116–117, min utheving)

Mole innser at “the upper world” kaller ham tilbake til sitt nye liv, mens det gamle hjemmet vil bestå som et evig fristed å vende tilbake til. Dermed fremmer dette instiktive anropet først kontakt med og forflytning til hans gamle miljø. Dette besøket resulterer igjen i at Mole vender tilbake til og opprettholder sin posisjon i den for ham nye sosiale ordenen.

Det gamle hjemmet er for Mole en havn som er hans egen, et sted han av og til kan flykte til, et sted der han til avveksling har fullstendig kontroll over tilværelsen. Verdenen over bakken, stedet han i sin tid flyktet til, har nå tatt over det gamle hjemmets rolle og er på sin side blitt til den stabile tilværelsen som tar opp størsteparten av hans liv. Der beror hans individuelle selvbestemmelse mer på et større sosialt nettverk, samtidig som han stadig oppnår en høyere status innenfor dette nettverket, “becoming a respected member who is at once Rat’s friend and confidant, Badger’s most trusted lieutenant, and Toad’s equal in arms”, slik Peter Hunt sier det (Hunt 1994:58).

Moles instinkt er altså delvis en personlig, delvis en ekstern drivkraft, som fører ham til en selvstendig, men samtidig sterkt sosialt tilknyttet posisjon i et fellesskap. Ved å bevege seg topografisk beveger han seg også sosialt og skaper en forandring angående sin sosiale rolle. Han drar fra periferien, fra sitt eremitiske fellesskap med gamle hjemmet, til en sentral plass i River Bank-samfunnets kjernepunkt: Water Rats hjem. Slik blir Moles instiktive bevegelse mot et nytt fellesskap, sammenliknet med kameratenes, det mest gjennomførte og til dels det mest vellykkede.

2.4 Mot the Wide World

Elvebreddens personifiserte sentrum, Water Rat, opplever at instiktet vekker en mer forbudt trang i ham enn det Mole gjør. Begge er i utgangspunktet bofaste dyr. De har like kjære forhold til sine hjem. Det gryende ønske om å reise bort fra hjemstedet volder likevel Rat langt større kvaler enn det gjør for kameraten. Det beror på at han, til forskjell fra Mole,

opplever at områdene han tiltrekkes av ligger utenfor hans rekkevidde, ikke bare geografisk, men og sosialt. Dette er områder han blir bevisst gjennom svalenes fortellinger:

[T]he birds, fidgeting *restlessly* on their bough, talked together *earnestly* and low. “What, already?” said the Rat, strolling up to them. “What’s the hurry? I call it simply ridiculous.” “O, we’re not off yet, if that’s what you mean,” replied the first swallow. “We’re only making plans and arranging things. Talking it over, you know – what route we’re taking this year, and where we’ll stop, and so on. That’s half the fun!” “Fun?” said the Rat; “now that’s just what I don’t understand. If you’ve got to leave this pleasant place, and your friends who will miss you, and your snug homes that you’ve just settled into, why, when the hour strikes I’ve no doubt you’ll go bravely, and face all the trouble and discomfort and change and newness, and make believe that you’re not very unhappy. But to want to talk about it, or even think about it, till you really need –” “No you don’t understand, naturally,” said the second swallow. “First we feel it *stirring* within us, a sweet *unrest*; then back come the recollections one by one, *like homing pigeons*. They *flutter* through our dreams at night, they *fly* with us in our wheelings and circlings by day. We *hunger* to inquire of each other, to compare notes and assure ourselves that it was all really true, as one by one the *scents* and *sounds* and names of long forgotten places come gradually back and *beckon* to us.” (Grahame 1995:188–189, mine uthevinger)

Svalene benytter altså malende metaforer og lyriske ordelag for å beskrive sitt instinkt. Ord som “restlessly”, “stirring”, “unrest”, “flutter” og “fly” konnoterer alle dets bevegende kraft, mens de sanselige substantivene “hunger”, “scents” og “sounds” betegner hvorledes instinktet også appellerer til hele kroppens fornemmelsesregister. Sist, men ikke minst bruker fortelleren personifikasjon gjennom ordet “beckon”, på norsk “å vinke til seg”, for å beskrive instinktet som et slags medium for ekstern påkallelse. Fortelleren lar leseren slik forstå mer av instinktets ulike sider i samme takt som Water Rat.

Det kommer også fram i dette tekstutdraget hvordan instinktet skaper et fellesskap mellom dem som opplever det, et fellesskap som samtidig ekskluderer dem som ikke forstår hva det innebærer (“No you don’t understand, naturally”). Teksten gjør det nemlig klart at på tross av Rats negative uttalelser er også han, samt hele the River Bank, preget emosjonelt av oppbruddsstemningen. Slik fremmer instinktet et fellesskap mellom dem som naturlig opplever det, i egenskap av å være nomader, og disse dyrenes mer bofaste omgivelser. Dette fellesskapet forsterkes ved at medlemmene i tillegg til å kjenne instinktet, altså *forteller* hverandre om det i poetiske ordelag. Det er likevel forskjell på nomadenes *utveksling* av erfaringer og det at *de* forklarer *Rat* om instinktet og dets påfølgende reise. Water Rats personlige opplevelse av instinktet sammen med trekkfuglenes beskrivelse av det, forvirrer dermed hans tidligere skråsikre oppfatning av hvor han hører hjemme sosialt. Kan han slutte

seg til et nomadisk fellesskap siden han føler deres instinkt? Eller er det en umulighet siden han, som er et bofast dyr, aldri kan bli et fullverdig medlem av et slikt samfunn?

Denne forvirringen forsterkes på grunnlag av Moles utvikling. I “The Piper at the Gates of Dawn”, det forrige kapittelet om Rat, har Mole åpenbart nådd en svært selvstendig rolle på the River Bank. Det er Mole som tar initiativet til at de skal hjelpe den bekymrede Otter og dra og lete etter ottersønnen Portly (145). Det er også den tidligere så lite båtvante Mole som på denne turen ror båten “with judgment”, for å unngå grunnstøting (146). Ettersom Mole blir en person av gryende betydning, både i Water Rats eget hjem og på the River Bank i sin helhet, oppstår nødvendigvis en noe endret situasjon for Rat selv. Han har ikke lenger en tydelig læremesterrolle hvis oppgave er å introdusere ferskingen Mole for livet ved elven og samfunnet som bor der. Dermed er han også mer utsatt for påvirkning fra de nomadiske dyrene og deres reiseberetninger. De representerer for ham et *nytt* fellesskap og dermed en mulighet for at han kan *fornye* den identiteten, selvstendigheten og opplevelsen av tilhørighet som han til nå har knyttet så uløselig til River Bank, men som føles svekket.

Rats ønske om å reise hjemmefra øker dermed ved hjelp av svalenes beskrivelser av den alternative tilværelsen langt syd:

The mere chatter of these southern-bound birds, their pale and second-hand reports, had yet power to awaken this wild new sensation and thrill him through and through with it; what would one moment of the real thing work in him – one passionate touch of the real southern sun, one waft of the authentic odour? (190)

Slik Mole lytter trollbundet til the “chatter” fra sitt nye bekjentskap, the River, går også Water Rat nærmest inn i en slags transe av å lytte til svalene, men først og fremst av å høre på Sea Rats beretninger. Det er nemlig ikke kun samtalene med trekkfugler og hamstrende mus som øker Rats fascinasjon. Minst like betydelig for hans hvileløse vandring på sensommeren er hans møte med denne bohemske landeveislofferen. Sea Rat formidler vel så detaljerte fortellinger til Rat som det svalene gjør, om steder å reise til i the Wide World:

By the time the meal was over, and the Seafarer, refreshed and strengthened, his voice more vibrant, his eye lit with a brightness that seemed caught from some far-away sea-beacon, filled his glass with the red and glowing vintage of the South, and, leaning towards the Water Rat, compelled his gaze and *held him, body and soul, while he talked*. Those eyes were of the *changing* foam-streaked grey-green of leaping Northern seas; in the glass shone a hot ruby that seemed the very heart of the South, beating for him who had courage to respond to its pulsation. The twin lights, the shifting grey and the steadfast red, *mastered* the Water Rat and held him *bound, fascinated, powerless*. The quiet world outside

their rays receded far away and ceased to be. And the talk, the wonderful talk flowed on [...] Lastly, in his *waking dream*, it seemed to him that the Adventurer had risen to his feet, but was still speaking, still holding him fast with his sea-grey eyes. (203–205, mine uthevinger)

Rat går fra å kjenne en vag uro-fornemmelse fra omverdenen, via å fascineres av svalenes instinkt- og reisebeskrivelser, til selv direkte å oppleve migrasjonsinstinktet på samme måte som fuglene selv gjør, bare enda sterkere. Like sanselig som deres instinkt, *ser* han en annen tilværelse i Sea Rats øyne og vinglass, *hører* om den gjennom sjørottens stemme og *føler* at blikket holder ham fysisk og psykisk fast, helt til han begynner å drømme i våken tilstand om en annen identitet.

Water Rat drømmer om å være en nomade. Denne drømmen får ikke bare mentale, men også fysiske utslag for ham. I hvilken grad Rat ser verden med nye øyne er mer enn tydelig når han møter Moles blick på vei ut døren for å reise i kjølvannet av Sea Rat. Symbolsk nok møtes de akkurat på terskelen, grensen mellom hjemme og ute. Den mentale fremmedheten kommer konkret til syne i Rats øyne og virker skremmende på Mole ettersom: “they were glazed and set and turned a streaked and *shifting* grey – not his friend’s eyes, but the eyes of some other animal!” (207, min utheving). Rat opplever ikke bare samme instinkt som Sea Rat. Øynene, som han har latt skue med stadig økende beundring mot fremmede horisonter gjennom kapittelet, er nå regelrett blitt de samme som Sea Rats. Det fremgår isolert sett av disse observasjonene fra Moles side, men også ved å sammenlikne dem med den tidligere beskrivelsen av sjørotten: “Those eyes were of the changing foam-streaked grey-green of leaping Northern seas”. Slik ser Rats øyne ut fram til hans “anfall” er over og han får sitt gamle blick tilbake “clear and dark and brown again as before” (208). Instinktet gjør altså Water Rat identitetsforvirret, hvorpå han midlertidig spiller rollen som sin “dobbeltgjenger”, nomaden Sea Rat. Ord som “changing” og “shifting” understreker dette identitetsskiftet.

Denne rollen innebærer imidlertid også at Water Rat overtar den andre rottens blick på seg selv og sitt samfunn. Noe tidligere i kapittelet beskriver fortelleren nettopp hvordan Sea Rat opplever the River Bank. Sea Rat begynner sin samtale med Water Rat med å beskrive sitt inntrykk av stedets atmosfære: “Everything seems asleep, and yet going on all the time”. Sea Rat observerer altså at the River Bank har en *sedativ* påvirkning på sine beboere. Selv om dens innbyggere stadig bedriver et eller annet, er dette i sjørottens øyne til dels en bedøvet, eller bevisstløs aktivitet. Naturlig nok, virker det imidlertid ikke som om riverbankerne selv er klar over en slik eventuell bevisstløshet. I hvert fall omtaler de det ikke som en negativ side ved samfunnet. Water Rat selv repliserer umiddelbart etter sjørottens kommentar at: “Yes, it’s

the life, the only life, to live,” (193). Når han så “overtar” Sea Rats øyne er det en indikasjon på at han som riverbanker får anledning til å se sin tilværelse utenfra. Det får betydning for hvorledes Rat ender med å forholde seg til instinktet. I første omgang trolldrives han altså først og fremst helt inn i en annen bevissthetstilstand gjennom all den sanselige stimulansen Sea Rat byr på, noe som forvirrer hans oppfattelse av egen identitet.

I tillegg til å spille på Rats følelser og fantasi, ber nemlig den fremmede Rat direkte om å slutte seg til det nomadiske fellesskapet han drømmer om. Sea Rats invitasjon til Water Rat her likner den Water Rat gir Mole i første kapittel: “And you, you will come too, young brother” (206), “I really think you had better come and stop with me for a little time” (29). Sea Rat overbeviser dermed Water Rat om at kallet sørover også gjelder for ham og at fellesskapet nomadene imellom har plass til nok et medlem. “Take the Adventure, heed the *call*”, sier Sea Rat til Water Rat, og Water Rat drar hjem og forklarer til Mole at han skal dra: “Going South, with the rest of them [...] to the shores that are *calling* me!” (206–207). Kallet tillegges altså igjen sin opprinnelse i livløse værelser så vel som levende omgivelser. For Rat oppleves det som om kysten og de sørlige breddegrader kaller ham instinktivt til seg like mye som Sea Rat selv gjør det verbalt. Sammen med nomadene representerer disse fremmede stedene for ham et helt nytt fellesskap mellom reelle personer og mer tinglige “personer” med et helt annet samfunnsgrunnlag.

Instinktet fører Water Rat helt til grensen for sitt eget samfunn, topografisk vil det si til veien der han treffer Sea Rat, sosialt betyr det til de nomadiske dyrenes samfunn. Sosialt representerer de ikke bare et *annet*, men et *annerledes* fellesskap som i tillegg til å flytte ofte, også jevnlig bryter ut av andre bofaste samfunn, Sea Rat som individ, svalene som gruppe. En av svalene forteller at han et år prøvde å la de andre fuglene dra uten ham, og beskriver sin strabasiøse, vinterlige ferd sørover, da han angret seg og dro likevel. Svalen er altså knyttet sosialt tettere til fellesskapet med de andre nomadiske dyrene enn til de bofaste på the River Bank. Nomadene er en del av fellesskapet på elvebredden, men hovedsakelig er de et eget mobilt samfunn som må holde sammen om sitt omflakkende liv.

Sea Rat veksler i stedet jevnt mellom en eremittisk tilværelse og kameratskap med andre omflakkende sjømenn (200–201). Han bryter likevel også opp fra bofaste fellesskap. Når han møter Water Rat, har han nettopp avsluttet et seksmåneders innenlandsopphold på en gård (194), mens han senere beskriver anledningen til at han mønstret på forrige skipsseilas slik: “Family troubles, as usual, began it. The domestic storm-cone was hoisted, and I shipped myself on board a small trading vessel [...]” (196). Sea Rat velger seg altså sosial tilhørighet etter eget forgodtbefinnende. I den grad de naturlige omgivelsene rundt nomadene oppleves

som personer, har også de trolig et løsere forhold til immigrantene enn det Rat har til the River: “It’s brother and sister to me, and aunts, and company [...]” (18). Alt i alt er dette med andre ord en tilværelse like milevidt fra Water Rats i tenkemåte som i kilometer.

Dermed fremstilles det også som at Rat har gått fra å være instinktivt tiltrukket av the Wide World til å bli nærmest hypnotisert til oppbrudd. Sammenliknet med Moles utferd og den påvirkningskraften elven, naturen og Rat har på Mole, virker omgivelsenes tiltrekningsevner langt mer dominerende i forhold til Rats instinkt og Rat langt mindre selvdrevet under sin instinktive vandring. Dermed virker også Moles fysiske og verbale overtalelseskraft raskt på Rat og muldvarpen klarer å vekke et annet instinkt i kameraten: ikke bevegelsen mot ny tilhørighet, men mot ny uavhengighet i diktningen. Mole umyndiggjør Rat, akkurat slik Sea Rat og instinktet har gjort det før ham, men Mole gjør det for så å *gjenopprette* Rats tapte egenvilje og personlige drift.

Rat får reetablert sin gamle posisjon i riverbanksamfunnet på grunn av Mole. Det er ikke snakk om noen endret posisjon, Rat oppnår ingen større innflytelse enn den han hadde tidligere. Poenget er tvert imot at Mole hjelper ham å finne igjen sin opprinnelige identitet som den dikteriske tenkeren, der han sitter “absorbed and deaf to the world; alternately scribbling and sucking the top of his pencil” (210). Rats mentale tilstand her likner den han er i når han sammen med Sea Rat føler den virkelige verdenen “receded far away and ceased to be”. Denne gangen er han også døv for omverdenen, men ikke fordi *andre* har snakket ham inn i en verden av erfaringer som ikke er hans egne. Det er tvert imot fordi han produserer *sin egen* fremstilling av *egne* erfaringer at han mentalt kan forlate sin virkelighet til fordel for en helt privat sådan. Den Rat som, “*listening* ever with parted lips”, bekymrer seg over hvordan han skal klare å beskrive for Mole “the haunting sea voices that had *sung to him*”, kan slutte å lytte og heller selv produsere sine egne sanger (207–208, mine uthevninger).

Rat trekkes altså instinktivt til the River Banks periferi på vei mot et nytt fellesskap i the Wide World, det hele hovedsakelig på grunnlag av påvirkning fra omgivelsene. Han ender imidlertid tilbake i sitt hjem på the River Bank, midt i dets samfunnskjerne, med den samme sosiale posisjonen som tidligere og Mole som ytterligere forsterket støttespiller ved sin side. Som overfor Mole, har instinktet likevel fått Rat til å gjenopprette en evig tilgang til et annet sted der hans selvbestemmelse er større og ikke på samme måte prisgitt samfunnet. Stedet er ikke hans gamle hjem, men nok en gang diktningens verden.

For Rat er diktningen nemlig blitt beriket etter denne erfaringen, han har fått mer å dikte om. Beskrivelsene av hans instinktive bevegelser i forkant av denne episoden utdyper forståelsen av den. De eneste identitetene og stedene han tidligere har diktet om (eksempelvis

endene på the River), har vært deler av hans egne omgivelser. Etter at Rat har hørt historiene fra trekkfuglene og fra det nye bekjentskapet Sea Rat, kan diktene nå *også* omfatte personer innenfor *andre* slags samfunnsstrukturer, så vel som hans eget samfunn med et nytt perspektiv. Uten å miste sin plass i riverbanksamfunnet, kan han både skrive om andre steder i the Wide World og måter å oppleve the River Bank på som han tidligere knapt har våget å verdige en tanke. Rat har utvidet sin horisont på grunn av instinktet og dermed også sin diktervirksomhet. Han kan beholde en frihetens tvetydighet i diktningen og samtidig beskrive noe de fleste av de øvrige riverbankerne ikke kjenner til: det nomadiske og det bofaste livets både sjarm og farer. På den måten får han en økt selvstendighet i forhold til sine samfunnsfeller gjennom å utvide grensene for sin egen diktning. Rat slutter seg aldri til noe nytt fellesskap slik som Mole. Han kan hvert sommerhalvår ta del i nomadenes samfunn, men instinktet har likevel først og fremst fornyet hans forståelse av det han er medlem av selv.

2.5 Til the Wide World

Den av de tre kameratene som i sterkest grad søker seg mot et nytt fellesskap fysisk som psykisk, er naturligvis Toad. Som den mest impulsive personen av alle på og ved the River Bank, virker Toad stort sett *alltid* drevet av et eller annet instinkt. Leseren får tidlig vite at dette er en kontinuerlig prosess som nærmest har blitt en del av froskens personlighet. Otter forteller i første kapittel hvorledes Toad tidligere har vært besatt av både husbåt, seiling og “punting” (å føre en egen båttype brukt på engelske elver) (24). I selve handlingen strever han først med en ny sportsrobåt, før han i andre kapittel dedikerer seg til livet i husvogn, som igjen forlates til fordel for bilen. Felles for alle farkostene er at de er nettopp det: farkoster, altså hjelpemidler som setter Toad i bevegelse og fører ham framover.

Det er lett å lese mer inn i dette framskrittetsfokus enn en advarsel mot trafikkovertrampelser og pengesløsning. “Toad’s out,” sier Otter, “In his brand-new wager-boat; new togs, new everything!” (24). Toads fascinasjon for det innovative, for nyvinninger innen teknikk og tekstil, kan naturligvis vise til den industrielle revolusjonen som like ustyggelig som Toad selv erobrer England århundret før *TWITW* utgis. Like påfallende er det imidlertid at Toad med sin motebevissthet ikke bare skifter roller for å finne en identitet innenfor riverbanksamfunnet, men stadig strekker seg mot et annet fellesskap. Det er imidlertid et samfunn som er klart lengre utenfor rekkevidde enn det Rat så unaturlig tiltrekkes av. Mens Rat opplever et plutselig ønske om å bli en nomade, forsøker Toad stadig å bli et menneske.

Selv om ingen av besettelsene hans er av større varighet, er de sammenlagt bare forskjellige versjoner av ett og samme permanente forsøk, nemlig bestrebelsen etter å oppnå samme muligheter som et voksent menneske. I stedet oppfører han seg og behandles som det motsatte: både som et barn og som et dyr⁸. Toad vil være en verdensvant eventyrer som bringer sine venner ut i verden i sin egen splitter nye husvogn. “I want to show you the world! I’m going to make an *animal* of you, my boy!” (40) sier han til Water Rat etter å ha distansert seg fra kameratenes gjøremål ved å kalle roing for en: “Silly boyish amusement” (37). Han ender i stedet selv som en liten gutt, tvunget ved makt av de foreldrelignende Mole og Rat til å gjøre sin “fair share” av husarbeidet om bord (44). Toad kler seg også opp i en “enormous overcoat” (121) for å dra på biltur i en av de mange bilene en padde vanskelig ville kunne manøvrere rent fysisk og som han også har for vane å kjøre i grøfta ved første anledning. Det fører til at Rat setter (!) seg på ham, mens Mole tar av ham kjøreklærne, før han plasseres med husarrest på rommet sitt. Den sistnevnte episoden kan minne om Moles håndtering av Rat i “Wayfarers All”, men Toad mottar ingen oppmuntring til å dikte om sine eskapader. Han tyr i stedet på egen hånd til en klassisk husarrestflukt: ut av vinduet og ned et “tau” av sammenbundne laken.

Toad mislykkes altså temmelig grundig i å oppnå sitt mål innenfor riverbanksamfunnet, hvorpå hans instinkter i stedet fører ham mot menneskenes verden. Han reagerer temmelig likt som sine kamerater på instinktet, både når det fremstår som et kall utenfra og som en individuell drivkraft. Mole slås som av “an electric shock” (98) når han opplever sitt eksterne instinktive kall, Rat blir “shaken by a violent shivering” (208), mens bilens “poop-poop!” får Toad til å skvette “and fall a-trembling all over” (134). Mens Mole beveger seg “with something of the air of a sleep-walker” (104), går Rat rundt i hjemmet “like a sleep-walker” (207), på samme måte som også Toad *tre ganger* beskrives som om han handler “as if in a dream” når han stjeler bilen. For Toad er det imidlertid ikke en annens blick som “completely mastered him body and soul”, slik det senere er for Water Rat. Det er det fortelleren kaller “the old passion” som driver Toad, altså en personlig tilbøyelighet som kan utløses av ytre stimuli, men som først og fremst har sitt opphav i ham selv (136).

De tre kameratene responderer altså både fysisk og psykisk svært likt på instinktet, men igjen er det beskrivelsene av Toad som likner hverandre mest av alt, i tillegg til at det her altså understrekes hvorfor. Viktigst i denne passasjen, som skildrer biltyveriet og dermed også

⁸ Jeg utdyper forholdet mellom art og alder på side 61.

Toads instinkt, er imidlertid at Toad gjennom å følge sitt instinkt opplever det som den absolutte selvrealisering:

[A]s if in a dream, all sense of right and wrong, all fear of obvious consequences, seemed temporarily suspended. He increased his pace, and as the car devoured the street and leapt forth on the high road through the open country, he was only conscious that he was Toad once more, Toad at his best and highest, Toad the terror, the traffic-queller, the Lord of the lone trail, before whom all must give way or be smitten into nothingness and everlasting night. He chanted as he flew, and the car responded with sonorous drone; the miles were eaten up under him as he sped he knew not whither, fulfilling his instincts, living his hour, reckless of what might come to him. (136–137)

Toad har altså her nådd en liten by. Han har stjålet en bil tilhørende et par gentlemen som har parkert denne utenfor et vertshus. Toad befinner seg med andre ord midt i menneskenes verden, og instinktet fører ham videre ut på menneskenes ekvivalent til riverbankernes River, nemlig “the high road”. Midt i menneskenes territorium farer Toad fram som om han er høyt hevet over menneskesamfunnets lover. For ham er det å være Toad “once more”, det å være “Toad at his best and highest”, blitt mer enn å være del av et fellesskap som kan kjøre biler og være uproblematisk “talkative, and gay, voluble on their experiences of [...] the merits of the chariot [...]” (134–135). For Toad er hans følelse av identitet og tilhørighet knyttet uløselig til en utopisk posisjon i menneskesamfunnet som er så opphøyet at han er immun for alle dets eventuelle regelverk. Det Toad overser er at den eneste muligheten for en slik immunitet eventuelt ville tilsi at han snarere er en diplomat, eller i overført betydning en representant for et annet samfunn enn det han ønsker innpass i. Toad vil så gjerne være en av menneskene at han ender med å oppføre seg som om han er et uforanderlig og usivilisert medlem av dyrestanden. “[Y]ou’re getting us animals a bad name in the district” sier Badger til Toad (123) og understreker slik nettopp hvor feilslått Toads tilnærming til menneskene er.

Denne egotrippen, som altså uttrykker en total forakt for *foregående* hendelser, bilkollisjoner og venners advarsler, må dermed nødvendigvis ende i “obvious” *forestående* hendelser som kollisjon, arrestasjon og fengsel. Dermed har Toads egendrevne instinkt ekskludert ham både fra sitt opprinnelige fellesskap og det nye. I fengsel kan han verken bli en fullverdig del av menneskenes samfunn eller dra uhindret tilbake til sitt gamle. Under Toads opphold bak lås og slå understreker fortelleren ytterligere hvor umulig en inkludering i menneskets samfunn er for frosken. Fengselsvokterens datter, som er “particularly fond of animals”, behandler ham som en blanding av et barn og et kjæledyr: “‘Now cheer up, Toad,’ she said coaxingly, on entering, ‘and sit up and dry your eyes and be a sensible animal’”

(161). Poenget blir bare forsterket av at Toad selv oppfatter omsorgen som et tegn på romantisk hengivenhet og dermed beklager at det sosiale spriket dem imellom hindrer ytterligere intimitet. Toad er og forblir et trangsynt og egenrådige dyr som med sin manglende tilpasningsevne havner i et limbo, både som individ og samfunnsborger.

I et forsøk på å manøvrere seg tilbake motsatt vei av hvor instinktet har ført ham, må han derfor skifte identitet. Mens Water Rat nærmest mister sin identitet til dobbeltgjengeren Sea Rat, overtar dermed Toad identiteten til en (i hvert fall i egne øyne) total personlig motsetning, nemlig en menneskelig vaskekone. Water Rat må bli som sin likemann Sea Rat for å kunne opptas i et nytt samfunn, Toad må bli en helt annen enn seg selv for å komme seg tilbake til sitt gamle. Som fattig, kvinne og menneske, i stedet for rik, mann og dyr, lykkes han i å søke tilbake til sin sosiale herkomst. Han blir likevel minnet på ubehagelig vis om sin uforanderlige tilhørighet også på hjemveien, en tilhørighet som er uløselig knyttet til navnet hans:

“I would have you to know that I am a Toad, a very well known, respected, distinguished Toad! [...] “Why, so you are!” she cried. “Well, I never! A horrid, nasty, crawly Toad! And in my nice clean barge, too! Now that is a thing that I will *not* have.” (218–219)

Det navnet han selv anser som nærmest en aktverdig tittel, denoterer umiddelbart i menneskets øyne et laverestående vesen og konnoterer froskeartens generelt manglende popularitet blant folk flest. Slik viser fortelleren hvorledes Toad aldri vil klare å forandre sin identitet eller tilhørighet nok til å bli en av menneskene.

Likevel, så snart Toad bokstavelig talt er inne i varmen igjen, etter å ha blitt reddet opp fra elvevannet og inn i Water Rats hjem, formidler han et viktig budskap til Rat:

The fact is, while I was hanging on the edge of your hole and getting my breath, I had a sudden idea – a really brilliant idea – connected with motor-boats – there, there! don’t take on so, old chap, and stamp, and upset things; it was only an idea, and we won’t talk any more about it now. (240–241)

Toad vil ikke bare fortsette å skifte mellom å fremstå som en dempet og en autentisk Toad, han vil heller aldri helt slutte å skifte mellom rollen som riverbanker og som menneske. Slik vil han heller ikke inneha noen permanent tilhørighet.

Alt i alt ender de tre kameratenes ulike erfaringer med instinktet i ulike forhold til et nytt og et gammelt samfunn. Mole drives instinktivt av både en personlig drift og en ekstern påkallelse som sammen fører ham til en varig og betydelig posisjon i et nytt fellesskap. Han

beholder likevel en tilgang til sitt gamle fellesskap med sitt opprinnelige hjem. Rat drives instinktivt av ekstern påkallelse mot et nytt fellesskap, men ledes over i en personlig drift mot en fornyet selvstendighet innenfor det gamle. Toad drives instinktivt av en personlig drift mot et nytt fellesskap, men mangelen på reell påkallelse fra dette samfunnet gjør at også han ender i sitt gamle.

Gjennom beskrivelsene av instinktet får dermed leseren innblikk i viktige samfunnsmekanismer. Når individet kun drives av en egenvilje for å innlemmes i et nytt samfunn uten å ta høyde for dette samfunnets normer og lover, vil denne personen mislykkes. Når individet på den annen side kun lar seg drive inn i et nytt samfunn uten et selvstendig ønske om det, vil denne integreringen baseres på en naturstridig tvang som heller ikke vil lykkes. Drives individet derimot både av en selvstendig vilje og samfunnets invitasjon, oppnår denne personen en fullverdig del i fellesskapet *samt* uproblematisk tilgang til sitt gamle samfunn.

Den implisitte forfatteren av *TWITW* lar med andre ord boken på et overordnet plan handle om samspillet mellom individets frihet og dets sosialiseringsprosess. Han fremstiller en likevekt mellom de to faktorene som en forutsetning for at integreringen skal kunne foregå friksjonsfritt, uten at det er åpenbart hvorvidt dette er et mål i seg selv.

Dikting og instinkt er de to faktorene i denne romanen som fremhever nevnte tematikk. Språket og diktingen tydeliggjør i hvilken grad personene har behov for økt selvstendighet innenfor samfunnet de er en del av. Instinktet understreker dyrenes ønske om å få bekreftet sin egen identitet gjennom en ny tilhørighet. Sammen tilbyr disse virkemidlene leseren en innsikt i hvordan individet kontinuerlig forsøker å finne sin sosiale identitet.

Mole er lite opptatt av språk og dikting fordi han stadig opplever muligheter til selvbekreftelse innenfor riverbanksamfunnet. Dermed trenger han ikke søke etter dette i språket. De selvinitierte utfluktene han drar på etter å ha brutt opp hjemmefra og etablert seg hos Rat: først til Toad, så til Badger, deretter på leting etter Portly og til sist til Toad Hall, utføres alle for stadig å holde riverbankerne samlet, styrke samholdet deres og posisjonere seg selv i det nye samfunnet han har blitt en del av. Av Rat gjengis kun en sang og ellers bare uspesifikke henvisninger til hans dikting. Slik gjenspeiler fortelleren at han også søker en fornyet identitet og tilhørighet, men bare delvis finner dette i det nye og det gamle samfunnet. Dermed trenger han språket og diktingen til å etablere, eventuelt erstatte, den gjenværende identiteten han opplever at mangler. Toads dikting gjengis det imidlertid mest av, ettersom han er den av kameratene som strever mest med dette og aldri helt oppnår en fullverdig selvbekreftelse hos andre enn seg selv.

Per Thomas Andersen mener “det er et av de mest påfallende trekkene ved livsbetingelsene i vår egen tid, at vi må leve med en eksistensiell uro, eller det Zygmunt Bauman kaller reduserte forventninger, reduserte forventninger til tilknytning og varig identitetsopplevelse” (Andersen 2006:15). Jeg har i disse to kapitlene vist hvorledes protagonistene i *TWITW* håndterer denne uroen gjennom kontinuerlig å utforske sin egen skiftende identitet og sosiale tilknytning. Slik beskriver altså en “barnebokklassiker” sentrale og komplekse trekk ved den europeiske modernitetens livserfaringer. Selv om mange har karakterisert romanen som eskapistisk, utopisk og reaksjonær⁹, kan den altså også leses som en høyst aktuell samfunnsskildring både for sin samtid og for ettertiden.

⁹ William W. Robson sier for eksempel at: “*The Wind in the Willows* is escapist [...] Considered as a political allegory, *The Wind in the Willows* is reactionary – or, at least, very conservative” (Robson 1981:106), mens John David Moore mener “[t]he core of the book remains a static idyll”, skjønt han understreker at “what there is of cohesive plot involves a threat to the idyllic order” (Moore 1990:55).

3. Dannelse og identitet

Tematikken jeg har gjort rede for i denne oppgaven er såpass gjennomgående i *TWITW* at den innbyr til en temmelig velkjent diskusjon innenfor litteraturvitenskapen. Individets søk etter identitet og tilhørighet i møte med samfunnet, ambivalente følelser overfor det å være et voksent individ, modernitetens uroformnelse og det utopiske samfunnets møte med forbruks- og fremskrittmentalitet. Det hele kan knyttes naturlig til begrepet “Bildungsroman” eller på norsk “dannelsesroman” og kjennetegnene til denne undersjangeren av romanen.

Franco Moretti tar i *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (2000) for seg individets utvikling i samspill med indre og ytre faktorer. Han vektlegger et skille mellom to handlingsprinsipper som han kaller henholdsvis “classification” og “transformation”. Moretti mener førstnevnte karakteriserer den engelske og den tyske dannelsesromanen, mens den sistnevnte karakteriserer den franske (Moretti 2000:7–8). Jeg skal imidlertid ikke klassifisere *TWITW* ut fra bokens nasjonalitet. I dette kapittelet viser jeg snarere hvordan Morettis tanker om dannelsesromanen kan gi noen opplysende perspektiver på *TWITW*s uro-tematikk, for så å gjennomgå hvorvidt hver av karakterene passer inn under de nevnte handlingsprinsipper.

Først vil jeg dermed klargjøre hva Moretti mener en dannelsesroman er. Moretti anser dannelsesromanen som en slags syntese av *Erziehungsroman* (oppdragelsesroman) og *Entwicklungsroman* (utviklingsroman) (16–17), der handlingen er mer eller mindre sentrert rundt at romanens protagonist gjennomgår en *modningsprosess*. Handlingens mål og endepunkt er enten den endelige modenheten, som etter “classification”-prinsippet, eller selve prosessen, som etter “transformation”-prinsippet (7–8). Videre sier han om moderniteten at: “youth is ‘chosen’ as the new epoch’s ‘specific material sign’, and it is chosen over the multitude of other possible signs, because of its ability to *accentuate* modernity’s dynamism and instability” (5). Dannelsesromanen er på sin side ifølge ham modernitetens symbolske *form* fordi den rommer både konflikten og *sameksistensen* mellom nettopp modenhet og ungdom, sikkerhet og metamorfose, identitet og forandring (9). Dannelsesromanen består med andre ord av prosessene og dikotomiene som karakteriserer moderniteten, så vel som tematikken i *TWITW*.

3.1 Ungdom og modenhet

Overfor disse dikotomiene vil ifølge Moretti en kultur som verdsetter det ene, se ned på det andre og omvendt (8). Når det gjelder begrepet “youth”, har jeg allerede vært inne på hvordan Toad oppfører seg og blir behandlet som et barn, mens han samtidig higer etter å fremstå som en uavhengig voksenperson. Toad har altså et ben i hver leir, han elsker mobilitet, forandring og ungdommelig ansvarsløshet, samtidig som han er selvkritisk og forsøker å passe inn i både menneskenes og riverbankernes “voksenkultur”. Det er imidlertid ikke bare han som vil behandles som et modent individ, og dermed heller ikke kun han som kaller sine kamerater “my boy” (Grahame 1995:40).

Jevnt over bruker dyrene ord når de tiltaler hverandre som indikerer den andres umodenhet. Rat kaller Mole “my young friend” allerede i første kapittel (27). Otter kaller ham for “good little chap” (86), mens Badger kaller Rat igjen for: “my dear little man” (76) og Toad for: “bad, troublesome little animal” (253). Rat, Otter og Badger understreker dessuten hvor nært de knytter identitet til alder ved at alle tre kaller pinnsvinbarna for enten “young” eller “youngsters” (82, 87). Selv om “young”, “little” og “youngsters” tilsynelatende brukes med både negativt og positivt fortegn, impliserer adjektivene likevel ut fra sammenhengen en nedvurdering av personen som tiltales. I romanens begynnelse vil Rat være Moles læremester og personen som introdusere ham for et nytt samfunn, Otter vil videre fremstå som en modig redningsmann når han møter Mole hos Badger, mens Badger selv opptrer i alminnelighet som en brysk, men faderlig person. Hver karakter som bruker ordene gjør det altså for å etablere en forskjell i myndighetsforhold og sosial rang mellom ham selv og den andre.

På denne måten blir det tydelig at på the River Bank er ungdom synonymt med uerfarenhet og umodenhet og ikke eksempelvis vitalitet, skjønnhet eller fleksibilitet. Et “ungt” individ, i både den mentale og den fysiske betydningen av ordet, er i dette samfunnet enten ansett som uferdig eller, hvis det ikke oppnår modenhet, til dels sosialt utstøtt slik Toad og Rat opplever¹⁰. I forhold til ungdom og modning slutter the River Bank seg altså til verdiene i det Moretti kaller en klassisk dannelsesroman.

I tillegg til å være uten en fastslått alder er riverbankerne dessuten antropomorfiserte dyr. Sammen bidrar disse karaktertrekkene til å tydeliggjøre at dette er personer med et generelt behov for ytterligere definert identitet. Det får videre en allegorisk verdi at alder også

¹⁰ Toad og Rat blir innelåst i hvert sitt hjem, henholdsvis i romanens kapittel seks og ni.

knyttet til artstilhørighet gjennom språket. Virkemidlene mennesket bruker under *sin* identitetsdannelse trer nemlig tydeligere frem gjennom Toad og kameratenes uttalelser.

Tiltalen som Toad kommer med overfor Water Rat avsluttes med “my boy”, men begynner som nevnt i instinktkapittelet med ordene “I’m going to make an *animal* of you”. Toad knytter denne utviklingen til at han skal få Rat bort fra hans “dull fusty old river” og vise ham verden (40). Toads ordvalg får leseren til å legge merke til hva alder innebærer for riverbankerne, men også for det klassiske dannelsesmennesket. Ut fra sammenhengen kunne Toad like gjerne byttet ut ordet “animal” med “man”. Gjennom denne ordbruken blir det altså tydelig for leseren at for riverbankerne i *TWITW* er en avklart artstilhørighet et klart mål. Det å kunne kalles et dyr innebærer det motsatte av å være ung, nemlig å ha nådd sitt fulle potensiale og dermed det samme som å bli fullvoksen eller moden i den klassiske dannelsesromanen.

En slik påstand kan underbygges av at Toads kamerater ikke bare forsøker å få ham til fornuft som person, men til å bli “a sensible Toad”, “the most converted Toad that ever was” (120) og som fortelleren kaller ham: “an altered Toad” (283). Ikke bare Rats, men også Toads modenhet knyttes altså til artstilhørighet. Selv om “toad” er skrevet som et egennavn med stor “t”, knytter ordene “the most converted” og artiklene “a” og “an” forandringen til frosken som et ubestemt subjekt og et artseksempplar. Å bli moden for Toad vil ifølge riverbankerne være det samme som å bli en ekte frosk og dermed sitt navn verdig. Ordene *TWITW*s implisitte forfatter velger i dialog og personkarakteristikker tydeliggjør altså at individets mål i riverbanksamfunnet og den klassiske dannelsesromanen er det samme: modenhet. Mole, Rat og Toads bevegelser mot selvrealisering og samfunnstilhørighet kan altså leses som tre parallelle dannelsesprosesser der ungdom og modenhet er to faktorer de må posisjonere seg i forhold til for å finne sin identitet.

3.2 Kapitalisme og hverdag

Det finnes imidlertid en annen faktor som også gjør seg gjeldende overfor individets dannelsesprosess i følge Moretti, nemlig kapitalismen. Han mener den klassiske dannelsesromanen plasserer dannelsesformingen utenfor arbeidsverdenen fordi: “[c]apital, due to its purely quantitative nature, and the competition it is subject to, can be fortune only in so far as *it keeps growing*.” Kapitalismen er ustoppelig og ikke tilknyttet lykken ved ett sted eller en tidsmessig avslutning (Moretti 2000:26). Dermed kan det se ut til at *TWITW* ikke bare

fremmer den klassiske dannelsesromanens idealer når det gjelder ungdom, men også overfor arbeid.

The River Bank fremstår umiddelbart som et samfunn der nytte uproblematisk kan vike overfor atspredelse. Som jeg har vist i kapittelet om instinktet, flykter alle de tre dyrene fra arbeid og nyttige gjøremål, til fordel for hvile eller målløse spaserturer. Mest betegnende er likevel hvordan Water Rat introduserer tilværelsen ved elven for Mole:

Nothing seems really to matter, that's the charm of it. Whether you get away, or whether you don't; whether you arrive at your destination or whether you reach somewhere else, or whether you never get anywhere at all, you're always busy, and you never do anything in particular; and when you've done it there's always something else to do, and you can do it if you like, but you'd much better not. (Grahame 1995:15)

På the River Bank er arbeid knyttet kun til den enkeltes husholdning og knapt nok det. Det er snarere opplevelsen av å sysle med noe, å være “always busy”, enn faktisk å gjøre noe eller komme seg noe sted som betyr noe i dette samfunnet. Mole vasker huset sitt, men gir opp underveis, Rat og Mole lar Badger uproblematisk avbryte arbeidsdagen som de har satt av til å vedlikeholde båter (119), mens Sea Rat bemerker at på the River Bank: “[e]verything seems asleep, and yet going on all the time” (193).

Den eneste av dyrene som kan sies å styres av materialisme og konkurranse er naturligvis Toad. Hans endeløse forbruk av kjøretøy og tilhørende utstyr, samt sterke ønske om å bevege seg raskere framover enn alle andre, fremstår som en celle av kapitalisme i det Moretti kaller: “*the precapitalistic world*”, i Toads tilfelle: the River Bank (Moretti 2000:27). Dermed blir Toad selv og Toads historie en motsetning til den klassiske dannelsesromanen og dens protagonist ettersom han verken fremstår som en troverdig modnet protagonist til slutt eller gir opp å planlegge anskaffelser av nye fartøy. Toad er som kapitalismen ustoppelig og verken knyttet til et fast sted eller en temporal slutt. Han pendler kontinuerlig mellom dyrenes og menneskenes verden og bringer dermed menneskenes kapitalisme inn i dyrenes naturnære samfunn.

Moretti mener den klassiske dannelsesromanen beskriver en estetisk dannelselse som i stedet for å konfrontere disse fremmedgjørende sosiale mekanismene etablerer en parallell verden, et utopia av skjønnhet, lek og lykke, nemlig hverdagen (32–33). Hverdagen er da definert som: “whenever the individual subordinates any activity whatsoever to the construction of ‘his own world’” (34). Moretti mener romanen raffinerer denne hverdagen (35) og at: “[g]iven the affinity between aesthetic education and everyday life, one of the

tasks of the *Bildungsroman* will be to show how pleasing life can be in what Goethe called ‘the small world’” (36). I *TWITW* sverger altså det lille fellesskapet av riverbankere til hyggen i hverdagen generelt og spesielt når de blir konfrontert med moderniteten.

I første kapittel understreker Rat skillet mellom nettopp den lille idylliske riverbankverdenen på den ene siden og the Wild Wood og Wide World på den andre. Deretter utføres stort sett alle riverbankernes beskrevne gjøremål, bortsett fra dem Toad og oterungen Portly står for, ut fra målet om å konstruere en klart avgrenset riverbankverden preget av hygge i hverdagen, eller det Moretti kaller: “Pleasure: the comfort or ease of being in the world” (36).

Det er også riktignok snakk om en eskapistisk hygge, en tilstand der karakterene unngår konfrontasjon med den moderne omverdenen i det lengste. Etter at de er blitt presset ut i grøfta under husvognturen, roper Rat at han skal anmelde bilføreren, før han prøver å overtale Toad til å gjøre det samme. I stedet ender han med å eskortere frosken hjem til Toad Hall før Mole og han selv: “sat down to supper in their own cosy river-side parlour, to the Rat’s great joy and contentment” (Grahame 1995:51). Hjemmekos, et godt måltid og en god natts søvn er løsningen på de fleste problemer på the River Bank, enten man har forvillet seg inn i the Wild Wood, ramlet i en elv på flukt fra politiet eller måttet jage et utall inntrengere ut av sitt hjem. De fleste av dyrene, med et mulig unntak av Rat, unngår å oppleve livets fulle mening “in a moment of truth” slik Moretti viser til at andre genre enn romanen sverger til. De finner heller moderne glede i hverdagslivet som “a time filled with ‘opportunities’” (Moretti 2000:12), eller det Rat kaller “you can do it if you like, but you’d much better not”.

Likevel er Toad og hans historie en stor del av *TWITW*. Selv om riverbankerne kan fortsette å bygge opp sin lille verden med hverdagens forlystelser, påminnes de stadig om modernitetens frammarsj utenfor dens grenser. Robert Hemmings beskriver hvordan denne tilstedeværelsen kommer til syne i teksten også utover Toads tilstedeværelse. For å underbygge sitt poeng viser han til *similene* som beskriver Moles instinktive hjemmelengsel, eller det han kaller “Mole’s attack of acute nostalgia”, nemlig de følgende: “an electric shock” og “telegraphic current”.

The sense of super-smell, at once ingrained in an exclusively animal nature and paradoxically imbued with the technology of industrialization through the

vehicle of the similes, is fraught with a tension between escaping to Nature and innocence and the impossibility of escape. (Hemmings 2007:9¹¹)

Riverbankerne befinner seg i en mellomposisjon. De kan fremdeles ty til sin lille verden som er preget av klare grenser, både geografisk og normativt, men denne tilstanden er likevel midlertidig ettersom en total flukt fra den forestående modernitetens tidsalder er umulig.

Denne eksistensen mellom the River Bank og verden utenfor, mellom den førkapitalistiske verden og moderniteten, knytter *TWITW* ytterligere til “Bildungsromanen”. Franco Moretti mener den klassiske dannelsesromanen “acts like a hinge between the two worlds: here youth is already full, and maturity not yet drained; the young hero already ‘modern’, but the world not yet”. *TWITW* vil som en eventuell klassisk dannelsesroman portrettere ungdom fremdeles kontrollert av modenhet i Mole og Rat. Den skildrer dessuten hva Moretti kaller en: “fairy-tale-like closed world”, så vel som én, om ikke to moderne helter i en ennå ikke moderne verden (Moretti 2000:28). Selv om Toad og Rat kan passe inn under sistnevnte karakteristikk, betyr imidlertid ikke det at *TWITW* er ferdig klassifisert som en klassisk dannelsesroman. Riktignok utviser både Mole og Rat modenhet i form av nytelsesmoderasjon, og Toad og Rat må begge finne alternative uttrykk for en moderne rastløshet som samfunnet rundt dem ikke er modent for. Likevel er det nok et viktig moment Moretti peker på som betydningsfullt for dannelsesprosessen, nemlig opplevelsen av tilhørighet.

3.3 Tilhørighet og krise

I den klassiske dannelsesromanen “[o]ne must learn first and foremost [...] to direct ‘the plot of [...] life’ so that each moment strengthens one’s *sense of belonging* to a wider community” (19). Det er dette Mole bruker tiden sin på, ikke bare for seg selv, men også for kameratene. Når Mole ankommer the River Bank begynner han å oppsøke Rats venner og gjør dem til sine. Han lytter oppmerksomt til dem, tar til seg deres råd og lærer å bli en riverbanker. I neste omgang hindrer han dem fra å reise, søker dem opp når de forviller seg bort og sørger for at de får tilbake sine tapte hjem. Hans dannelsesprosess innebærer med andre ord å bygge opp en følelse av tilhørighet ved nærmest å “gjete” riverbankerne og styrke deres samhörighet gjennom jevnlig sosialt samvær. Denne nettverksbyggingen innebærer imidlertid at han til

¹¹ Hemmings artikkel har andre sidetall i nettutgaven enn i papirtidsskriftet.

dels tvinger sin dannelseserfaring på Toad og Rat og gjør sitt “plot of life” til malen for deres. Dette lykkes ham likevel ikke. Hans dannelse er nemlig av en annen type enn kameratenes.

Moretti viser til Wilhelm Diltheys bruk av ordet “Zusammenhang” til å forklare den klassiske romanens narrative logikk: “In this vision – Dilthy observes further along – man is truly ‘himself’ only in as much as he exists ‘für das Ganze’, for the Whole. The idea that socialization may provoke crises, or impose sacrifices on individual formation, is unthinkable here” (18). Dette er altså den klassiske romanens prinsipp som kan sies å passe med Moles utvikling, men ikke med Rats og Toads. Mole oppnår mye av sin selvstendighet og selvbekreftelse ved nettopp å være en venn for de andre på the River Bank, altså ved å *eksistere for helheten*. Han finner sin rolle, sin identitet, “himself”, *gjennom* å hjelpe, lytte og støtte kameratene, samt interessere seg for og engasjeres av det samme som dem, enten det er Rats roing, Toads husvogn eller Badgers hule. Samtidig oppnår han anerkjennelse og en betydelig posisjon som resultat av sin endelige sammensmeltning med samfunnet, noe Badger mer enn antyder når han mot slutten av romanen roser muldvarpen: “I perceive you have more sense in your little finger than some other animals have in the whole of their fat bodies” (Grahame 1995:262). Toad derimot ønsker også å være en del av et hele, henholdsvis menneskenes verden og the River Bank, men han er bare i sannhet seg selv når han får eksistere med sine personlige behov, behov som ikke alltid går overens med samfunnet. Rat er også svært opptatt av å leve i tråd med sine omgivelser, men han må likevel som Toad legge bånd på sin personlighet og ty til diktningen som substitutt for individuell utfoldelse for å oppnå dette, noe som ikke er i tråd med den klassiske dannelsesromanens prinsipp.

Videre unngår Mole med letthet den eneste situasjonen som eventuelt kunne ende med “crises” eller “sacrifices” for ham, ettersom han ikke engang må ofre sitt gamle hjem under sosialiseringprosessen. Han kan inkludere det som del av sitt nye modne jeg. Toad på sin side må stadig gjennomgå personlige kriser i konfliktfylte møter med samfunnet ettersom hans indre impulser ikke tillates der. Han kritiserer seg selv og ofrer sin individualitet de gangene han forsøker å tilpasse seg samfunnets forventninger. Rat på sin side opplever i hovedsak én viktig krise under sin dannelsesprosess, nemlig det nevrotiske anfallet i “Wayfarers All” som ender nettopp i en betydelig forsakelse: utreisen.

Mens Moles historie er beskrivelsen av det Moretti kaller en vellykket fusjon av individets impulser og ytre påvirkning, er altså Toad og Rats dannelseshistorier snarere eksempler på “Entsagung”, sosialisering som forsakelse (Moretti 2000:16). Mole internaliserer de sosiale normene slik at hans individuelle behov ikke kan skjernes fra samfunnets regler, mens Rat gjennomgår én og Toad mangfoldige kriser som igjen ender i

henholdsvis én og gjentagende forsakelser. Begge deres dannelsesprosesser kan sies å tilhøre transformasjonsprinsippet forstått på den måten at deres tilpasningsforsøk overfor samfunnet trolig fortsetter etter romanens slutt, men det innebærer også at de kan være mer enn bare kontraster til den klassiske dannelsesprosessen. Når dannelsesprosessen blir livsvarig og ikke avsluttes i en sammensmeltning med samfunnet, kan den også bli en utvikling bort fra samfunnet og dermed også en kritikk av det sosiale fellesskap og dets mekanismer. Som to kritiske dannelsesprosesser er Rat og Toads historier imidlertid forskjellige seg imellom.

3.4 Transformasjon og parodi

Rats dannelsesprosess representerer den klassiske dannelsesromanen i krise, dermed passer det kanskje også genremessig at han er den av protagonistene som opplever et eget “moment of truth”. Rat starter i romanen som den *allerede* modne protagonisten, som individ er han ett med sitt sosiale miljø. Hans eventuelle klassiske dannelses har skjedd i forkant av narrasjonen, hvorpå den dannelsesprosessen han opplever i løpet av narrasjonen skjer i retning av et nytt samfunn og dermed også bort fra hans gamle. Den samme interessen for sosial restriksjon som han gir uttrykk for i diktningen, skal imidlertid komme til å prege hans dannelses.

Svalene er de første til å starte hans dannelsesprosess ved å forklare sitt instinkt for ham. De lærer ham om et annet slags liv og fellesskap, og setningen “No you don’t understand, naturally” indikerer hans uvitenhet. Overfor sin læremester, Sea Rat, fremstår Water Rat i tillegg som ung: “you will come too, young brother” (Grahame 1995:206). Han skal dessuten møte modernitet og kapitalisme gjennom denne skipsrotten som frekventerer “trading vessels” og som kan introdusere ham for hva vi i dag vil kalle “plass-polygami”. I følge Ulrich Beck er dette “et utbredt *sosiologisk* fenomen i ‘den andre modernitet’”¹², forteller Per Thomas Andersen som likevel ser “*estetiske* forløpere i ‘den første modernitet’, f.eks. hos forfattere i første halvdel av det 20. århundre”. Andersen beskriver en type av de plass-polygame som nettopp “moderne omstreifere, de er mer eller mindre permanent på reise, som forretningsfolk med hele kloden som handelssted” (Andersen 2006:13). Andersen trekker fram romanfigurer fra mellomkrigstiden som representative, men allerede i *TWITW* er

¹² Beck skiller mellom to “moderniteter”, hvorav den første er den man vanligvis refererer til, nemlig “moderniseringen som på 1800-tallet oppløste det statiske, standbaserte bondesamfunnet og skapte grunnlag for industrisamfunnet”. “Den andre modernitet” oppløser industrisamfunnet igjen og kjennetegnes blant annet av individualisering, globalisering og reduksjon av kjernefamiliens betydning (Andersen 2006:11–12).

altså Sea Rat en plass-polygam forløper, samt den antagonist som primært leder Water Rat mot krise og forsakelse.

Gjennom Sea Rat søker dermed Water Rat modernitetens rastløshet, samt innpass i dens symbolske samfunnsform, den nomadiske. I samme bevegelse forlater han det Moretti fremstiller som dannelsesromanens tilfluktsted fra moderniteten, nemlig hverdagen. Likevel innhenter denne hverdagen ham bokstavelig talt gjennom Mole. Tilbake i sitt gamle hjem er han også tvunget tilbake i sin opprinnelige samfunnsposisjon, tilsynelatende forhindret fra videre dannelse av sin venn. Dette resulterer i et fysisk anfall, men også en påfølgende mental krise, nærmere bestemt en identitetskrise, fordi Rat innser at hans utvikling likevel vil fortsette, men uten å kunne ende i tilhørighet.

Når Rat etter anfallet mister sitt humør, må han nemlig først forsake den fysiske reisen bort fra River Bank og innse at hans eneste vei til en form for videre utvikling går gjennom diktningen. Diktningen er nå som tidligere hans måte å internalisere og balansere sine egne og samfunnets impulser og forventninger på. Forskjellen mellom narrasjonens begynnelse og slutt for Rat er imidlertid at han etter krisen vil komme til å fortsette en fåfengt utvikling mot et nytt fellesskap for hver gang han dikter om nomadisme eller tilbringer tid med trekkfuglene i sommerhalvåret. Rat vil altså forbli i en evig tilstand av moderne ungdom når han forsaker den fysiske reisen til ny tilhørighet. Med andre ord modnes han også etter *TWITWs* slutt. I tillegg vil han oppnå en forsterket selvstendighet innenfor samfunnet han hadde som utgangspunkt ved å opptas mer av sin berikete diktervirksomhet. Han vil ha mer å dikte om og derfor trolig benytte seg mer av diktningen. På den måten kan han drømme seg oftere bort til den alternative verdenen som diktningen representerer. Som både mer svermerisk og mer uavhengig vil Rat dermed også få en svekket tilhørighet til sitt opprinnelige fellesskap.

“[I]n terms of the history of ideas [...] the classical *Bildungsroman* plot posits ‘happiness’ as the highest value, but only to the detriment and eventual annulment of ‘freedom’” (Moretti 2000:8). Den trygge verdenen som Moretti mener dannelsesromanen tilbyr gjennom hverdagen blir for Rat ikke bare en forsakelse av frihet, men et limbo. Et samfunn som tilbyr individet modning til det er tilpasset dets grenser, men som nekter personen videre utvikling vil ikke tilby lykke, men i stedet en uforløst uro som erstatning for frihetstapet. For å få utløp for denne uroen flykter altså Rat inn i diktningen, hans kilde til ytterligere selvstendighet. Den etablerte sosiale ordenen fører altså i Rats tilfelle snarere til en utstøtelse fra samfunnet enn en innplassering i det. Deri ligger kritikken i hans dannelseshistorie.

I stedet for å vise dens mangler, kritiserer Toads dannelseshistorie den klassiske dannelsesromanen ved å parodierte den. Hans reise virker kanskje episk og likner en parodisk odysse, noe tittelen på det siste kapittelet underbygger: “The Return of Ulysses”. Den har likevel sitt hovedtema først og fremst fra den europeiske dannelsesromanens “urform”, nemlig Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796). Som helten i den ene av *TWITW*s tre handlingslinjer er Toad, i overensstemmelse med et av dannelsesromanens mest framtrepende genrekjennetegn, en moderne person fra overklassen som strever med en førmoderne samfunnsforventning om at han skal representere sin stand. Som arving av Toad Hall får han nemlig passet sitt påskrevet av sin avdøde fars gamle venn, Badger, fordi han ikke lever opp til den verdige framtrependen som er forventet av ham:

“You’ve disregarded all the warnings we’ve given you, you’ve gone on squandering the money your father left you, and you’re getting us animals a bad name [...]” (Grahame 1995:123)

“My young friend”, said the Badger with great severity, “your father, who was a worthy animal – a lot worthier than some others I know – was a particular friend of mine, and told me a great deal he wouldn’t have dreamt of telling you.” (255)

Når Toads atferd kritiseres av Water Rat, er det heller ikke Toads eget eller andre trafikkanter liv og helse som først og fremst tas i betraktning, men hans gode navn og rykte: “Be a cripple, if you think it’s exciting; be a bankrupt, for a change, if you’ve set your mind on it; but why choose to be a convict? When are you going to be sensible, and think of your friends, and try and be a credit to them?” (240).

Til og med når Toad selv lover bot og bedring knytter han sitt forbedrede, framtidige jeg til så utpreget aristokratiske gjøremål at sitatet kunne vært tatt rett ut av en Austen-roman:

“I shall lead a quiet, steady, respectable life, pottering about my property, and improving it, and doing a little landscape gardening at times. There will always be a bit of dinner for my friends when they come to see me; and I shall keep a pony-chaise to jog about the country in, just as I used to do in the good old days, before I got restless, and wanted to *do* things.” (241)

På denne måten likner Toads dannelsesprosess det som Moretti beskriver som den kriserammede dannelsesromanen, den som utover på 18- og 1900-tallet tar over for den harmoniske fra det 18. århundre og som også Rats historie kan kategoriseres under. Toad evner ikke lenger å leve opp til rollen som velstående godseier og gentleman, med et ry hans venner kan nyte godt av. Han ønsker å være en frigjort og moderne dandy framfor en

respektabel og ansvarsfull aristokrat. Likevel er ikke fortellingen om Toad en tung realistisk beskrivelse av konflikten mellom hans personlige liv og hans forventede virke. *TWITW*, utgitt i 1908, rekker ikke å portrettere den kommende modernismens desillusjon, men Toads historie får heller ingen mørk undertone i kraft av å beskrive den førmoderne verdens problematiske møte med moderniteten. Toads dannelsesprosess er snarere en parodi på dannelsesromanen *som genre*, både den typen Moretti karakteriserer som harmonisk og den krisepregete.

Toad er altså en protagonist som ligner den klassiske dannelsesromanens protagonist, men som likevel er en rak motsats. Han lever materielt, omtaler seg selv og har et kroppsspråk som en karikatur av en mann av høy byrd. Som padde er han samtidig langt fra et dyr som konnoterer velstand, Toad Hall er nærest et karnevalesk navn i seg selv og han nyter liten respekt som klassemessig overlegen blant mennesker, wildwoodere og venner. Han sliter videre med sosiale forventninger som representant for sin samfunnsklasse, men ikke mer enn at han tar ganske lett på dem og snarere velger å agere ut fra sine indre impulser. Han er altså en karikatur av den klassiske dannelsesromanens protagonist.

Toads ambivalente personlighet fører igjen til problemer i hans sosialiseringsprosess, både overfor riverbanksamfunnet og menneskesamfunnet. Han opplever en rekke kriser som fører til forsakelse av både frihet og bilkjøring og forlater dermed først det ene samfunnet, så det andre. Som en åpenhertig og generell kritiker av den etablerte sosiale orden, drar han likevel tilbake til sitt opprinnelige samfunn. Der tilpasser han delvis sin fremtreden i møte med riverbanksamfunnet ved å unngå videre omgang med motoriserte kjøretøy, og innlemmes slik igjen i fellesskapet uten å ha nådd noen form for endelig modning. Toads dannelsesprosess er dermed også en parodi på den transformative dannelsesromanen ved å vise hvordan kritikk av og innlemmelse i samfunnet ikke er uforenlig.

Til forskjell fra Rat tar Toad dermed alt i alt lett på de problemene dannelsesprosessen fører med seg. Etter alle de nevnte sosialiseringsproblemene ser han ofte ut til å innse hvilke tilpasninger som må til for å innfri fellesskapets forventninger og virker overflatisk sett som om han gjennomgår en modningsprosess, mens han ved nærmere øyesyn hele tiden står på stedet hvil i sin tilstand av usosialisert ungdom. Han nekter jevnt over å gjennomgå disse tilpasningene når det først kommer til stykket. De gjentatte krisene han dermed gjennomgår virker generelt parodiske når de kun følges av *midlertidige* forsakelser av eksempelvis bilkjøring eller dikteriske utbrudd.

Dessuten er Toads reise til the Wide World og hjem igjen lik i formen, men nærmest det motsatte av en dannelsesreise når det kommer til innhold. Toad lærer ingenting av den,

men opplever i stedet fortløpende en farse av en rettssak og dom, et opphold i fengsel som språklig fremstilles som en parodi på den gotiske romanen (Hunt 1994:104), før han til slutt flykter hjemover som en annen renessanseskuespiller i sin rolle som vaskekone. Hele hans framtoning og historie fremstår altså som en komedie som på et overordnet plan hele tiden veksler mellom å parodiere dannelsesromanens klassiske og dens transformative prinsipper. I det hele tatt å blande to så motsatte dannelsesformer i én dannelsesprosess er dessuten parodisk i seg selv.

3.5 Opposisjoner for overlevelse

Morettis beskrivelse av “classification”-prinsippet som en motsetning til “transformation”-prinsippet er som skrevet for å passe til Grahames tekst. Moretti karakteriserer de motstridene tendensene innen dannelsesromanen på en måte som nemlig gjenspeiles svært konkret i *TWITW*: “It is clear that the two models express opposite attitudes towards modernity: caged and exorcised by the principle of classification, it is exasperated and made hypnotic by that of transformation” (Moretti 2000:8).

Mens de tyr til forskjellige måter å takle den på, oppleves moderniteten i stor grad på samme måte for Mole, Rat og Toad. I forrige kapittel viste jeg hvordan alle de tre kameratene nettopp går inn i en slags “hypnotic” sinnstilstand som følge av instinktet og behovet for et nytt miljø. I *TWITW* fascinerer moderniteten altså dyrene til bevegelse, men den blir også både “caged” i hjem og “exorcised” fra sinn, slik Mole sørger for med Rat: “Mole made the door fast, threw the satchel into a drawer and locked it, and sat down quietly on the table by his friend, waiting for the strange seizure to pass” (Grahame 1995:208) og slik Badger sørger for med Toad, etter at de har låst ham inne på soveværelset hans: “We shall have to take it in turns to be with him, till the poison has worked itself out of his system” (127). *TWITW* rommer altså dannelsesromanens trekk også på detaljnivå.

Moretti mener altså at modenheten i den klassiske dannelsesromanen oppstår i et komplimentært møte mellom selvutvikling og integrasjon. Når modenheten er nådd, trengs videre ikke tiden og dermed heller ikke noen fortsettelse på historien lenger:

Time must be used to find a homeland. If this is not done, or one does not succeed, the result is a wasted life: aimless, meaningless [...] having reached its goal, time continues to flow, in a circle, free from jerks and changes. The ring, the circle – images of the *abolition* of time [...] Perplexing conclusion: that maturity speaks the language of fairy-tales. (Moretti 2000:19)

På sett og vis er det nettopp eventyrslutten i *TWITW* som indikerer at fortelleren forsøker å etablere en avslutning på fortellingen som stemmer over ens med Moles historie, om enn ikke med Rat og Toads. Derfor må det understrekes så eksplisitt: “He was indeed an altered Toad!” før det avsluttende “After this climax, the four animals continued to lead their lives [...] in great joy and contentment [...]” (Grahame 1995:283). Historiens største uromoment, Toad, blir slik avskrevet som endelig modnet i en slags bryllupsfest med Mole, Rat og de andre riverbankerne, før en “they lived happily ever after”-passasje kan runde av romanen. Dannelsesromanens ekteskapsslutt er pakten mellom individet og den normative kulturen (Moretti 2000:7–8). Selv om Rat og Toad også ender opp ved elven, representerer imidlertid ikke dens evige rennende sirkel noen eventyrlig opphevelse av tiden i ekteskapet for dem, men snarere dannelsens fortsettelse i et evig utroskap med opprøret. Dermed er *TWITW*s avslutning i tråd med den klassiske dannelsesromanen, mens den øvrige handlingen setter leseren på vakt mot å la seg lure. Som dannelsesroman er ifølge Moretti dens oppgave ikke å nøytralisere dens indre motsetninger:

When we remember that the *Bildungsroman* – the symbolic form that more than any other has portrayed and promoted modern socialization – is also the *most contradictory* of modern symbolic forms, we realize that in our world socialization itself consists first of all in the *interiorization of contradiction*. The next step being not to ‘solve’ the contradiction, but rather to learn to live with it, and even transform it into a tool for survival. (10)

Som en roman der sosialisering er et av hovedtemaene, er dette en filosofi som karakteriserer *TWITW* ganske presist. Ved å bygges opp som en klassisk dannelsesroman med én klassisk dannelsesprosess, én transformativ dannelsesprosess og én dannelsesprosess som parodierer begge disse typene, internaliserer denne boken de fleste av dannelsesromanens opprinnelige motsetninger og bidrar til denne genrens overlevelse fram til i dag.

4. Sammenfatning

The Wind in the Willows kan leses som en roman om å finne sin plass i verden og om det å skape seg en identitet ut fra denne plasseringen. De tre hovedkarakterene Mole, Rat og Toad representerer tre ulike måter å søke tilhørighet på i en omskiftelig tid. Det “å finne sin plass i verden” innebærer dermed å orientere sin egen posisjon i forhold til andre mer eller mindre faste holdepunkter. I *TWITW* er noen av de mest vesentlige holdepunktene av sosial karakter. Det er snakk om samfunnsmessige holdepunkter innenfor tekstens univers og tekstlige holdepunkter etablert på et ekstrapadiegetisk nivå. Personene må imidlertid også orientere seg innenfor et indre og personlig spillerom. Som jeg har vist, har den implisitte forfatteren således valgt å bruke diktning, instinkt og dannelsesromangenren som virkemidler for å vise karakterenes forhold til tilhørighet og identitet.

4.1 En frigjort stemme – om selvstendighet

To read poetry is essentially to daydream. (Bachelard 1994:17)

Fortelleren i *TWITW* bruker diktning til å skildre personenes karaktertrekk og deres forhold til riverbanksamfunnet. Gjennom diktning viser hun karakterenes personlige opplevelser av konflikt under tilpasning til samfunnet, men diktningen representerer også en løsning på dannelseskonflikten. Mens samfunnet kontrollerer dagligspråket, kan individet i andres selskap uttrykke seg gjennom tvetydig diktning, slik Rat gjør, mens det alene også kan benytte utvetydig diktning, slik Toad gjør. Diktning tilbyr slik en form for frihet, ikke bare fra riverbankerne, men også, slik jeg har antydnet i kapittel fem, fra romanens tekstelige grenser, nærmere bestemt fortellerens kontroll. Fortelleren kan kommentere og kritisere diktningen på linje med de øvrige karakterene, men så lenge hun ikke sensurerer den helt, tilbyr lyrikken tilgang til to identitetsfremmende områder: et eget forum for ytringer om ønsket identitet og et tilfluktsrom fra samfunnets og fortellerens restriksjoner. På denne måten innbyr bruken av diktning i romanen til en metalitterær diskurs.

Mens Mole har sitt konkrete tilfluktsted i det gamle hjemmet sitt, presenterer den implisitte forfatteren altså diktningen som et fiktivt alternativ for Rat og Toad. Fortelleren kan forsøke å karakterisere personene som enten svermeriske eller selvopptatte gjennom

diktningen, men ved i det hele tatt å gjengi sangene og måtene de fremføres på lar hun uunngåelig dyrene få en ekstra ytringsarena. Diktningen gjør at individet selvstendig kan skape og formidle sin egen identitet under dekke av det som angivelig kun er noen enkle sanger. Man kan altså dagdrømme ved å lese poesi, men også gjennom å dikte selv. I Toad og Rats tilfelle er det en drøm om uavhengighet, men uavhengighet fra hva? Jeg har i kapittel tre vist hvordan fortellerens ulike referanser til “we” og “us” skaper usikkerhet om hvorvidt hun befinner seg på tekstens diegetiske eller dens ekstradiegetiske nivå. Kan Toad og Rat som romankarakterer “ønske” å posisjonere seg i forhold til sin forteller? Forutsetter det eventuelt at fortelleren er en del av deres sosiale miljø, med andre ord en av riverbankerne?

Den implisitte forfatteren tematiserer slik en rent litterær konflikt i tillegg til den samfunnsmessige, nemlig maktforholdet mellom forteller og romankarakter. I forhold til Rat gjelder dette hans evne til å bruke diktningen som underkommunisert motstand. Rat dikter om selvstendighet og instinkt på en måte som både kan tolkes som kritikk *og* som idyllisering av frihet. Diktningen er hans måte å gi uttrykk for uro og dermed påvise at fellesskapet på the River Bank ikke kun er et beroligende og tilfredsstillende samfunn, samtidig som han viser til hvordan endene fritt kan følge sine instinkter innenfor dets grenser. Gjennom denne tvetydigheten kan han se ut til å unndra seg den fortellerkritikken som rammer Toad. De øvrige riverbankerne derimot kritiserer diktningen hans, om enn ikke like kraftig som overfor Toad. På denne måten kan det virke som om de andre romankarakterene er mer på vakt overfor Rats samfunnskritiske diktning enn det fortelleren er.

Videre fremstiller fortelleren Rat som samfunnets mest lyriske riverbankpatriot. (Hun viser kun i kapittel ni at han betviler sin tilhørighet.). Likevel får leseren aldri referert innholdet i alle de øvrige versene Rat stadig sitter og pusler med. Er dette fordi hans diktning fremstår som såpass tilforlatelig og idyllisk i “Ducks’ Ditty” at den ikke trenger å gjengis mer enn én gang for karaktertegningens skyld? Eller fungerer diktningen såpass eskapistisk for Rat at han unndrar seg ikke bare sine umiddelbare omgivelser, men også fortellerens oppmerksomhet, kanskje til og med hennes allvitenhet? Ved å fremstilles som den gjør, bidrar Rats diktervirksomhet til å sette indirekte spørsmålstegn ved den autorale fortellerens faktiske autoritet.

Når det gjelder Toad, skaper hans diktning intet mindre enn et alternativ til fortellerens narrasjon. For leseren representerer den langt fra en mer troverdig skildring av begivenhetene eller av Toads karakter. Når Toad eksempelvis kan plassere seg selv som utkikken på Noahs Ark, er innholdet som faktagjengivelse uinteressant. Det fremtredende og effektfulle ved diktningen er i stedet dens egenskaper som selvstendig ytring, trossende gledesutbrudd og

selvhevdende uavhengighetserklæring. Andres oppfatning av virkeligheten, være seg kameratene eller fortellerens, er stort sett av liten betydning for Toad. Det er den personen han er i sine dagdrømmer og dermed også i poesien som betyr noe. Diktning som selvstendig ytringsform tilfører slik et verdifullt perspektiv på subjektets identitetsdannelse i teksten. Den lar romankarakteren bruke egen fiksjon til å endre romanens fiktive virkelighet og representerer således protagonistens mulighet til å utfordre og til og med overskride narrasjonens grenser, i tillegg til de sosiale.

Sett i lys av de til tider svært kontrollerende språknormene som råder på the River Bank, fremstår altså dets samfunn som begrensende for individets utvikling, samtidig som fortellerens toleranse for diktning tilsier at riverbankerne på den annen side nyter en stor frihet. Toad blir riktignok sensurert mest av både riverbankerne og fortelleren. Likevel gjengir fortelleren langt mer av hans diktning enn av Rats. Fortelleren lar dermed Toad og Rat få utfolde seg verbalt på to ulike måter, gjennom henholdsvis mye gjengitt diktning og mangel på kritikk av diktningen. Slik balanserer den implisitte forfatteren to viktige forutsetninger for dyrenes identitetsutvikling. Restriksjonene av individet på handlingsnivået veies opp mot dets frihet på narrasjonsnivået, hvorpå bokens dikotomiske samfunnstematikk gjenspeiles i dens fortellerteknikk.

Alt i alt er dermed forholdet mellom forteller og narrasjon spesielt interessant i *TWITW*. Skildrer den implisitte forfatteren en forteller som gir seg ut for å vite alt om personene i handlingen, men som egentlig har mistet sitt autorale overblikk og kontrollen over karakterenes dikteriske opposisjonsvirksomhet? Eller beskriver han en forteller som fremstiller seg som kritisk til individets dikterutfoldelse, men som likevel tillater den? Står i tilfelle fortelleren innenfor eller utenfor riverbanksamfunnet? Ved å inkludere selve fortelleren i usikkerheten rundt riverbankernes identitet og tilhørighet, tydeliggjør den implisitte forfatteren ytterligere hvor gjennomgripende identitetstematikken er i romanen.

4.2 En kontinuerlig fortolkningsprosess– om tilhørighet

Getting back into place, the homecoming that matters most, is an ongoing task that calls for continual journeying between and among places. Just as there is no limit to the ways in which we may get back into places there is no effective end to how we may continue our ingress into their indefinite future. (Casey 1993:314)

TWITW er åpenbart et verk som lar forholdet mellom ro og rastløshet, tilhørighet og frihet binde struktur og innhold sammen. Bruken av instinkt er intet unntak. Instinktets virkning

på dyrene har mange likhetstrekk med modernitetens effekt på mennesket. Mens diktningen knytter romanens handling til dens narrasjonsoppbygning, er dermed instinktet bindeleddet mellom historien og dens genreform. Instinktet representerer med andre ord ikke bare individets bevegelse mot tilhørighet, men betegner også virkemiddelet som gir fortellingen en fast struktur.

Instinktet illustrerer først og fremst hvordan individet er en blanding av ytre og indre drivkrefter som det kan være vanskelig å skille fra hverandre. På denne måten kan uroen i *TWITW* sies å ha overføringsverdi på dagens europeiske og nordamerikanske samfunn. Disse kulturenes mye omtalte press på individet om å realisere seg selv, kan ses igjen i Water Rats forvirring overfor instinktets opprinnelse, er det ham selv eller nomadene som vil at han skal reise ut? Perspektivet kan imidlertid likeså godt holdes i romanens samtid med samme resultat. Instinktet innbyr uansett til diskusjon om hva som er naturlig og hva som er kulturelt betinget i disse dyrenes uro og identitetsbehov og dermed også om hva som styrer utfallet av et individs sosialiseringssprosess. Er det bare modernitetens tidsånd som hindrer en person i å modnes fullt ut eller å slå seg til ro? Eller kan individet likeså mye hindres av sine personlige impulser og genetiske anlegg? Er en fast sosial tilhørighet et behov for alle, og er det å “get back into place” egentlig et oppnålig mål eller en evig “ongoing task”?

Romanen legger her opp til en analyse av det moderne individets forhold til sitt samfunn. Dyrets instinkt kjennetegnes både som en spesielt naturlig *følsomhet* for ekstern uuttalt påvirkning, så vel som indre overveldende impulser. Slik illustrerer det to viktige trekk ved det moderne mennesket. Det ene er individets naturlige, men glemte sårbarhet. Mennesket har i utgangspunktet vært like instinktivt følsomt som dyret og dermed også sårbart overfor den kryssilden av indre og ytre impulser som det i økende grad blir offer for under modernitetens utvikling. Det andre kjennetegnende trekket er nettopp menneskets sløvete følsomhet overfor de samme impulsene etter for lang tid borte fra naturen. Modernitetens kultur, med dens overflod av impulser, har sløvet menneskets evne til å forstå instinktet og til å oppfatte hva som utløser det. Fortelleren påpeker altså hvordan mennesket i sin samfunnsmessige utvikling har mistet sitt naturlige forhold til instinktet og dermed står igjen med følsomheten uten evnen til å bruke denne, med andre ord kun sårbarhet. Ved å utsettes for en mengde impulser uten evne til å tolke dem, er mennesket også dårligere rustet til å orientere seg og til å finne sin ønskete identitet og tilhørighet. Slik protagonistene må lære å håndtere ytre og indre drivkrefter under moderniteten, må det moderne mennesket i dag mer enn noen gang, med avslepen følsomhet og overfor mer krevende omgivelser, etterstrebe det samme.

TWITW er en skildring av tre ulike dannelseserfaringer. Disse kan for så vidt leses som tre mer eller mindre friksjonsfrie måter å finne fram til samme tilhørighet på. Jeg mener imidlertid det vil yte teksten større rettferdighet å gå den enda litt nærmere etter i sømmene. Teksten viser hvordan alle individer før eller siden søker ny tilhørighet for å få selvbekreftelse, men at de må ønske denne tilhørigheten selv og bli inkludert for faktisk å oppnå den. Dette betyr imidlertid ikke at de som ikke finner sin plass i et samfunn er på villspor eller ikke tilpasningsdyktige nok. Jeg mener snarere at teksten viser hvordan individet kun kan lære mer om sin tilhørighet og identitet ved å tørre å la seg lede av indre og ytre påvirkning. Bare ved å bevege seg mot en ny tilhørighet, kan personen oppnå perspektiv på sin gamle og ta en selvstendig avgjørelse om når han vil slutte seg til hvilket fellesskap, eller om han vil la det være for den saks skyld. Det er denne modenheten Mole, Rat og Toad beveger seg mot gjennom romanen. Til sammen utgjør de i stedet for tre mer eller mindre vellykkete fellesskapsinnlemminger, tre veier til å finne sin egen balanse mellom selvstendighet og tilhørighet. Det er ikke nødvendigvis en optimal balanse, hvis noe slikt egentlig finnes, men det er en balanse og dermed også en identitet de har funnet selv.

4.3 Rastløshet og rollespill

Å 'være i et fellesskap' er altså et privilegium som har sin pris – en pris som er harmløs eller endog usynlig bare så lenge fellesskapet befinner seg i drømmens verden. Prisen må betales i form av frihet, også kalt 'autonomi', 'rett til selvheldelse', 'retten til å være seg selv'. (Bauman 2001:37)

Å knytte *TWITW* til én spesifikk sjanger er kanskje et vågalt prosjekt. Som en ofte rikt illustrert bok, elsket like dypt av barn som av presidenter¹³, med dens referanser til romantiske poeter¹⁴, komediegenren, horror- (!)¹⁵ og gotiske romaner, norrønne heltesagaer¹⁶,

¹³ Peter Hunt viser til at sittende president i USA, Theodore Roosevelt, og sittende statsminister i Australia, Alfred Deakin, beundret boken da den kom ut (Hunt 1994:10).

¹⁴ Se for eksempel J. R. Wytenbroeks artikkel "Natural Mysticism in Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*" (1995), M. A. Kimballs "Aestheticism, Pan, and Edwardian Children's Literature" (2002), Lesley Willis' "'A Sadder and a Wiser Rat/He Rose the Morrow Morn: Echoes of the Romantics in Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*" (1988) og Richard Gillins "Romantic Echoes in the Willows" (1988).

¹⁵ Se Roger C. Schlobins artikkel "Danger and Compulsion in *The Wind in the Willows*, or Toad and Hyde Together at Last" (1999).

¹⁶ Giles E. M. Gasper viser til Sea Rats utlegging om sin opprinnelse. Sjørotten hevder nemlig overfor Water Rat at han er etterkommer av en av "Sigurd, King of Norway" sine sjømenn (Grahame 1995:194). Gasper mener Sea Rats fortelling er en

så vel som eventyret, den klassiske dyrefabelen og eposet, er denne teksten nærmest uklassifiserbar. Jeg har ikke desto mindre vist i forrige kapittel at dens grundige overensstemmelse med dannelsesromanens genretrekk rettferdiggjør mitt tolkningsvalg. Av disse trekkene knytter temaene “identitet” og “rastløshet” verket og dets genre tettest sammen. De øvrige fellestrekkene er kun undertemaer av disse.

Temaene hører også tett sammen seg imellom. Både i dannelsesromanen og på the River Bank kjenner individet et behov for å forflytte seg mot et samfunn for å oppnå full modenhet og dermed identitet. Det er snakk om en trang til psykisk så vel som fysisk bevegelse, og disse kan være, men er ikke nødvendigvis i samsvar med hverandre. Individet kan få fysisk innpass i og plasseres innenfor et samfunn, mens sinnet likevel kan ha beveget seg i motsatt retning. De tre protagonistene i *TWITW* ender på hver sin måte med å gjøre begge deler, de plasserer seg fysisk og psykisk innenfor riverbanksamfunnet, men dannelsesprosessen har likevel skapt en tilgjengelig identitet for dem utenfor. Som individer ligger dyrenes modenhet dermed i evnene de opparbeider seg til å veksle mellom disse ulike versjonene av seg selv.

Ungdom og modenhet, uavhengighet og tilhørighet, kapitalistisk uro og hverdagslig ro er alle motpoler der hver “pol” hører til henholdsvis utenfor og innenfor the River Bank. Innenfor riverbanksamfunnet verdsettes modenheten, tilhørigheten og den hverdagslige roen, med andre ord den klassiske dannelsesromanens kjennetegn. Individet må eventuelt søke utover disse geografiske, normative og tekstlige grensene hvis det under sin dannelsesprosess oppdager at ungdommelighet, autonomi eller rastløshet er mer enn kun en midlertidig tilstand, eventuelt en del av dets identitet. Mole oppretter dermed sitt gamle hjem som sitt asosiale retrettsted utenfor River Banks grenser. Rat forflytter seg på sin side mentalt fra samfunnet, sørover gjennom nomadenes fortellinger og ellers inn i sin egen poesiverden. Toad forflytter seg imidlertid kontinuerlig mellom River Bank og omverdenen, sosialt aksepterte og ikke aksepterte roller, kjønns- og artsroller, samt mellom rollen som protagonist, forteller og til og med antagonist¹⁷. Toad er altså kameratenes identitetsvariasjoner i n’te potens, og han veksler mellom rollene og stedene langt hyppigere enn dem.

referanse til William Morris’ og Eiríkr Magnúsons’ oversettelse av *Heimskringla*, nærmere bestemt en historie de gjendiktet som the *Saga of Sigurd the Jerusalem-Farer, Eysteinn, and Olaf* (Gasper 2003:324).

¹⁷ “Badger’s was the master-mind; the Mole and the Water Rat bore the brunt of the fighting; I merely served in the ranks and did little or nothing,” sier han under den avsluttende festen på Toad Hall (Grahame 1995:282).

TWITW er altså en bok som handler om *alternative måter* å finne og å forbli seg selv på. For Mole, Rat og Toad er dette en prosess som foregår i samspill med samfunnets, tekstens og genrens begrensninger. Innenfor grensene må de til en viss grad gi slipp på nettopp “retten til å være seg selv”, de oppnår selvbekreftelse ved å anerkjennes som fullverdige deler av sitt samfunn, men de må også legge bånd på seg og finne nye måter å uttrykke seg på når deres identitet strider mot det sosiale miljøets verdier. Protagonistenes forhold til sin identitet likner på denne måten *TWITW*s forhold til sin genre.

Ved at *TWITW* bygges opp som en klassisk dannelsesroman antydes allerede i formen både bokens hovedtema, “individets dannelsesprosess”, og dens avslutning, at alle protagonistene ender opp i en (tilsynelatende) endelig samfunnsplassering. I tillegg til at teksten således er *selvbekreftende* ved at den i formen oppfyller genreforventningene, er den imidlertid også *selvutslettende*. Dens *handling* skildrer en vellykket og en kritisk dannelsesprosess som parallelt parodieres av en tredje. Sett i kronologisk rekkefølge beskriver altså de to første historiene dannelsesromanens historiske utvikling som genre, fra Moles klassiske til Rats kriserammete, hvorpå fortellingen om Toad undergraver dannelsesromanens videre aktualitet. Toad viser hvordan man kan kritisere samfunnet, leve ut sin identitet og med de kontinuerlige krisene dette medfører likevel beholde en givende og selvbekreftende plass i samfunnet. Indirekte avskriver dermed den implisitte forfatteren dannelsesromanen som en levedyktig romanggenre i framtiden. Dens harmoniske, så vel som kritiske mål er ikke lenger mål å strebe mot. Likevel er det nettopp slik *TWITW* gjør seg aktuell og fremtidsrettet.

Som en fugl fønix gjenoppstår nemlig dannelsesromanen fra sin litterære aske ved at verket som tilintetgjorde den gir den nytt liv. Selv om det ikke lenger er behov for å skildre kritiske og vellykkede dannelsesprosesser som motsetninger, beskriver likevel *TWITW* hvordan dannelsesprosessen har en fornyet aktualitet, det er bare målet for utviklingen som har *forandret seg*. Mens *TWITW* skildrer begynnelsen på moderniteten, er den skrevet i denne tidsalderens slutfase og peker dermed også framover i tid. I den “andre modernitet” utvikles individet mot et annet slags samfunn, noe som må bety at det også dannes til en annen form for modenhet. I dag må individet fremdeles finne sin egen identitet gjennom en utviklingsprosess, men hva er modenhet i dagens samfunn? Innebærer ikke det nettopp å lære seg hvilke roller som skal spilles hvor og med hvem? Må ikke individet i vår tid utvikle evnen til å kunne skifte raskt og uanstrengt mellom forskjellige sider av dets personlighet? Vil man kunne oppnå fullstendig innlemmelse i “det moderne samfunn” uten å mestre dette?

Det moderne samfunn skildres ofte som et globalisert samfunn. I dag må ikke bare individet orientere seg mot det samfunnet det er født inn i og de eventuelt omkringliggende,

men hele verden, ettersom et samfunns utvikling på den andre siden av kloden umiddelbart kan påvirke vårt eget. Beck kaller dette en “globalization of biography”. Vi fødes i dag inn i et såkalt “glokalt” liv og modnes som individer innenfor et verdenssamfunn, snarere enn til å bli integrerte deler av et lokalt fellesskap. Det innebærer at vi beveger oss sosialt annerledes enn vi gjorde tidligere:

Mobility in the old sense – mobility of a single living or acting unit (family, couple or individual) between two places (points) in the social hierarchy or landscape – has been losing or changing its significance. What is coming to the fore is the *inner* mobility of an individual’s own life, for which coming and going, being both here and there across frontiers at the same time, has become the normal thing [...] One could say it has become second nature to keep having to ‘find one’s place’, between different places each with their special social demands. (Beck 2000:75)

TWITWs implisitte forfatter beskriver en overgang mellom disse to formene for mobilitet og dermed også to former for identitet, to former for væren. Protagonistene beveger seg fremdeles hovedsakelig mellom to steder i det sosiale hierarki og landskap, men de er og i ferd med å oppdage muligheten til å forflytte seg og krysse grenser på alternative måter og innenfor samme sted. Mens Moretti mener den klassiske dannelsesromanen fungerer som et bindeledd mellom før-moderniteten og moderniteten, er denne romanen nettopp en “hinge” mellom denne moderniteten og “den andre modernitet”. *The Wind in the Willows* antyder hvordan dannelsesromanen kan fornyes hundre år etter verkets utgivelse.

Bibliografi

Primærtekst

Grahame, Kenneth. 1995. *The Wind in the Willows* [1908]. London

Sekundærtekster

Andersen, Per Thomas. 2006. *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo

Bachelard, Gaston. 1994. "Ch. 1. The House. From Cellar to Garret. The Significance of the Hut" [fr. orig. 1964]. Overs. Maria Jolas. *The Poetics of Space*. Boston, s. 3–37

Bauman, Zygmunt. 2001. *Savnet fellesskap* [eng. orig. 2001]. Overs. Kari Marie Thorbjørnsen. Oslo

Beck, Ulrich. 2000. *What Is Globalization?* [tysk orig. 1997]. Overs. Patrick Camiller. Cambridge

Boone, Troy. 2007. "'Germes of Endearment'. The Machinations of Edwardian Children's Fictions". *Children's Literature* 35. Baltimore, s. 80–103. Nettutgave: Literature Online. <<http://lion.chadwyck.co.uk/display/printView.do?area=abell>>. Nedlastet 10.02.09

Casey, Edward S. 1993. "Excerpt from Ch. 9. Homeward Bound". *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington, ss. 298–314, 392–395

Darcy, Jane. 1995. "The Representation of Nature in *The Wind in the Willows* and *The Secret Garden*". *The Lion and the Unicorn* 19. Baltimore, s. 211–222

Gasper, Giles E. M. 2003. "Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows* and William Morris's Old Norse Translations". *Notes and Queries* 50. Oxford, s. 323–324. Nettutgave: Notes & Queries. <<http://nq.oxfordjournals.org/content/vol50/issue3/index.dtl>>. Nedlastet 03.11.09

- Gilead, Sarah. 1988. "The Undoing of Idyll in *The Wind in the Willows*". *Children's Literature* 16. Baltimore, s. 145–158
- Gillin, Richard. 1988. "Romantic Echoes in the Willows". *Children's Literature* 16. Baltimore, s. 169–174
- Hemmings, Robert. 2007. "A Taste of Nostalgia. Children's Books from the Golden Age – Carroll, Grahame, and Milne". *Children's Literature* 35. Baltimore, s. 54–79.
 Nettutgave: Literature Online. <http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R03947072&divLevel=0&queryId=../session/1256901385_25459&trailId=1240AA A5318&area=mla&forward=critref_ft>. Nedlastet 10.02.09
- Hunt, Peter. 1988. "Dialogue and Dialectic. Language and Class in *The Wind in the Willows*". *Children's Literature* 16. Baltimore, s. 159–168
- Hunt, Peter. 1994. *The Wind in the Willows. A Fragmented Arcadia*. New York
- Kimball, Miles A. 2002. "Aestheticism, Pan, and Edwardian Children's Literature". *CEA Critic* 65. Chester, s. 50–62
- Kutzer, M. Daphne. 1981. "Children's Literature in the College Classroom". *College English* 43. Bloomington, s. 716–723. Nettutgave: Jstor. <<http://www.jstor.org/stable/376901>>. Nedlastet 10.02.09
- Kuznets, Lois R. 1988. "Kenneth Grahame and Father Nature, or Whither Blows The Wind in the Willows?". *Children's Literature* 16. Baltimore, s. 175–181
- Lippman, Carlee. 1983. "All the Comforts of Home". *Antioch Review* 41. Yellow Springs, s. 409–420
- Marshall, Cynthia. 1994. "Bodies and pleasures in *The Wind in the Willows*". *Children's Literature* 22. Baltimore, s. 58–68
- Mendelson, Michael. 1988. "*The Wind in the Willows* and the Plotting of Contrast". *Children's Literature* 16. Baltimore, s. 127–144
- Moore, John David. 1990. "Pottering About in the Garden. Kenneth Grahame's Version of Pastoral in *The Wind in the Willows*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 23. Chicago, s. 45–60
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* [1987]. London

- Philip, Neil. 1985. “*The Wind in the Willows*. The Vitality of a Classic”. *Touchstones. Reflections on the Best in Children’s Literature* 1. Red. Perry Nodelman. West Lafayette, s. 96–105
- Robson, William W. 1981. “On *The Wind in the Willows*”. *Hebrew University Studies in Literature* 9. Jerusalem, s. 76–106
- Schlobin, Roger C. 1999. “Danger and Compulsion in *The Wind in the Willows*, or Toad and Hyde Together at Last”. *The Haunted Mind. The Supernatural in Victorian Literature*. Red. Elton E. Smith og Robert Haas. Lanham, s. 31–38
- Thum, Maureen. 1992. “Exploring ‘The Country of the Mind’. Mental Dimensions of Landscape in Kenneth Grahame’s *The Wind in the Willows*”. *Children’s Literature Association Quarterly* 17, Nr. 3. Baltimore, s.27–32
- Willis, Lesley. 1988. “‘A Sadder and a Wiser Rat/He Rose the Morrow Morn:’ Echoes of the Romantics in Kenneth Grahame’s *The Wind in the Willows*”. *Children’s Literature Association Quarterly* 13, Nr. 3. Baltimore, s. 108–111
- Wytenbroek, J. R. 1995. “Natural Mysticism in Kenneth Grahame’s *The Wind in the Willows*”. *Myhtlore* 21. Altadena, s. 431–434

Oppslagsverk

- Lothe, Jakob. 1994. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997]. Oslo